

Sinikka Meurman

TARINA HERÄÄ ELOON

Näkökulmia nukketeatterin käsikirjoituksen laatimiseen



Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto 2013

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

MEURMAN, SINIKKA: Tarina herää eloon – näkökulmia nukketeatterin käsikirjoituksen laatimiseen.

Pro gradu -tutkielma, 86s., 5 liitettä

Ohjaaja: Hanna Suutela

Teatterin ja draaman tutkimus

Huhtikuu 2013

Nukketeatterin suosio on kasvanut Suomessa sen satavuotisen taipaleen aikana koko ajan. Maassamme toimii tällä hetkellä monia ammattiryhmiä sekä lukuisia harrastajaryhmiä. Jokaisen nukketeatteriesityksen pohjana on tarina, josta lähdetään esitystä toteuttamaan. Aiheeni on tässä pro gradu – tutkielmassani pohtia mitä vaatimuksia on hyvälle ja toimivalle nukketeatteritekstille. Pohdin myös sitä, pitääkö nukketeatterille kirjoittavan henkilön ottaa huomioon jotain sellaista, mitä draamateatterille kirjoittavan ei ole tarpeellista huomioida.

Tutkielma on toteutettu laadullisena, fenomenologis-hermeneuttisena tutkimuksena, jossa empiirinen tutkimusote on voimakkaasti esillä. Kirjallisuuden, haastattelujen sekä oman kokemukseni kautta olen pyrkinyt kartoittamaan hyvän nukketeatterikäsikirjoituksen vaatimuksia. Esimerkkitapauksenani käytän Nukketeatteri Hupilaisen näytelmää *Thórlak, jään ja meren poika* (2008). Peilaan tämän käsikirjoituksen avulla kirjallisuuden ja haastattelujen kautta esiin nousseita tärkeitä asioita, joita olisi hyvä huomioida, kun kirjoittaa nukketeatterille.

Suomalainen nukketeatteri on suurimmaksi osaksi suunnattu lapsiyleisölle, jolloin lapsen maailman tunteminen on ensiarvoisen tärkeää, kun kirjoitetaan nukketeatterille. Lapsi on katsojana vaativa, hän haluaa esitykseltä aitoutta ja totuudellisuutta. Nukketeatteri on monella tavalla lähellä lasten elämää, nuket heräävät eloon, aikaa ja paikkaa voidaan hetkessä muuttaa ja nukketeatterille tyypillinen interaktiivisuus innostaa lapsiyleisöä. Dramaturgian periaatteet ovat hyvin samanlaiset oli kyseessä sitten draamateatteri tai nukketeatteri, mutta fiktion voimakas läsnäolo nukketeatterissa vaatii katsojilta enemmän mielikuvitusta kuin draamateatterin yleisöltä. Erilaista on myös se, että nukketeatterissa puhe on aina alisteinen toiminnalle. Hyvä tarina näytelmän pohjana, vaihtelevat juonen käänteet, oivaltava dialogi ja usko nukken voimaan ovat avaimia hyvälle nukketeatterikäsikirjoitukselle.

Avainsanat: nukketeatteri, nukkenäyttelijä, teatterinukke, käsikirjoitus, dramaturgia.

JOHDANTO	1
1. TEKSTI JA NUKKETYYPIN VALINTA	7
1.1. Teatterinukke – näyttelijän työtoveri, instrumentti vai itsenäinen sankari	7
1.2. Miksi käyttää nukkeja?	14
1.3. Nuket ja näyttelijät	21
2. TEKSTI JA YLEISÖ.....	23
2.1. Nukketeatteriesityksen vastaanottotapoja.....	23
2.2. Esityksen tulkinnan monimuotoisuus	28
2.3. Yleisön on ymmärrettävä, välitettävä, tunnettava	30
2.4. Lapsi katsojana	33
3. DRAAMALLINEN RAKENNE	37
3.1. Ideat innoittajina	37
3.2. Rakenne draaman ryhtinä ja tasapainona	40
3.3. Tarina muovaajan käsissä	42
3.4. Tarina ja juoni – kartta ja reitti.....	45
3.5. Kohtaus ja konflikti draaman osasina	48
3.5.1. Kohtaus on itsenäinen kokonaisuus	48
3.5.2. Aloittaminen ratkaisee	53
3.5.3. Konfliktia tarvitaan	54
3.6. Jännite luo mielenkiintoa	56
3.6.1. Rytmii ja tempo – tyyntä ja myrskyä.....	58
3.6.2. Käännekohta vie onneen tai turmioon	60
3.7. Hahmot, luonteet ja dialogi – nuket syttyvät eloon.....	61
3.7.1. Hahmot ja niiden luonteet	61
3.7.2. Nukkejen dialogi: älä sano vaan tee!	67
4. THÓRLAKIN SEIKKAILUT – SANKARIN MATKA	70
5. LOPPUPÄÄTELMÄ.....	76
Lähde- ja kirjallisuusluettelo	83
LIITTEET 1-5.....	87

Johdanto

Nukketeatterin taika on mielestäni siinä, että eloton herää eloon ja kaikki esineet voivat saada elämän ja toimia rooleissa. Hyvä nukketeatteriesitys saa lapset innosta kiljahtelemaan ja aikuiset hyväntahtoisesti hymyilemään. Juoni on vaihteleva ja soljuu eteenpäin luonnollisesti, yleisön mielenkiinto säilyy loppuun asti ja lopussa kaikki on hyvin, niin tarinan henkilöillä kuin katsojillakin. Miksi näin ei kuitenkaan aina käy? Miksi joissain nukketeatteriesityksissä rytmi laahaa, lapsikatsoja ei enää alun jälkeen jaksa seurata esitystä tarkkaavaisesti, dialogi on kömpelöä ja esitys kokonaisuutena on tylsä? Näitä kysymyksiä olen pohtinut jo kauan, niin kauan kuin olen tehnyt nukketeatteria ja seurannut toisten esityksiä eli yli kaksikymmentä vuotta. Koska tässä pro gradu-tutkielmassani kirjoitan myös omista kokemuksistani, olen tietoinen että oma ääneni kuuluu työn monissa kohdissa.

Toimin Kangasalla kotipaikkaansa pitävän Nukketeatteri Hupilaisen näyttelijänä ja dramaturgina. Teatterimme (perustettu vuonna 1984) on niin sanottu puoliammattilaisteatteri, sillä me kaikki näyttelijät toimimme palkkatyössä muualla ja teemme nukketeatteria vapaa-ajallamme, mutta olemme saaneet ammattikoulutuksen nukketeatterin tekemiseen. Minua on pitkään kiinnostanut tutkia, minkälainen on hyvä nukketeatteriteksti. Oman nukketeatterimme tekstit ovat joskus käännösnäytelmiä puolalaisista nukketeatterinäytelmistä, joskus ne ovat saduista dramatisoituja tekstejä tai joskus ne ovat itse kirjoitettuja näytelmiä. Kaikissa tapauksissa haasteena on ollut kirjoittaa toimiva teksti nukketeatterille. Keskusteluissa muiden nukketeatterin parissa työskentelevien henkilöiden kanssa on ilmennyt samanlainen kiinnostus nukketeatterin käsikirjoitusta kohtaan, mutta kurseja tästä aiheesta on ollut Suomessa tosi vähän.

Nukketeatteria tai siihen verrattavaa nukken käyttöä on Suomessa tutkittu eri näkökulmista muun muassa pro gradu-tutkielmissa. **Marja-Liisa Lintunen** tutki pro gradu-työssään näyttelijän työtä nukketeatterissa (1999), **Ulla Raitahalme** tutki omassa tutkielmassaan figuuria shamaanin johtaman rituaalin välittäjänä (2006) ja **Lotta Nevalainen-Tomasek** (2003) on tutkinut kuvallista kerrontaa tshekkiläisessä nukketeatteritraditiossa 1960-1970 –luvulla. Sen lisäksi nukketeatterin eri osa-alueet ovat olleet aiheena Suomen Unima ry:n (nukketeatterijärjestön) järjestämissä seminaareissa ja muissa nukketeatterialan tapaamisissa sekä koulutustilaisuuksissa.

Yrityksistäni huolimatta en löytänyt yhtään nukketeatterin tekstiä tai dramaturgiaa koskevaa tutkimusta, joten vaihtoehdoksi jäi tutkia alan kirjallisuutta yleensä ja yrittää löytää sieltä tekstiin

liittyviä asioita. Nukketeatterialan kirjoissa on kirjoitettu paljon nukkerakentamisesta, nukella näyttelemisestä, lavasteiden teosta, nukketeatterin historiasta, mutta tekstiin liittyvä osuus on yleensä ollut kirjan lopussa ja muutamat siihen liittyvät asiat on käyty läpi hyvin lyhyesti. Eräs poikkeus on **Jean Mattsonin** kirjoittama teos *Playwriting for the Puppet Theatre (1997)*, josta on ollutkin korvaamatonta apua tutkimuksessani samoin kuin **Michael Meschken** kirjasta *En Estetik för Dockteater (1989)*. Erityisen ilahduttava löytö Turun ammattikorkeakoulun nukketeatteria koskevasta kirjallisuuskokoelmasta on ollut **Tina Bicât'n** *Puppets and performing objects – a practical guide (2007)*. Huomion arvoinen on myös **Leila Peltosen ja Marjut Tawastin** toimittama *Nukketeatteria suomalaisilla näyttämöillä (2009)*. Tämä teos sisältää monia mielenkiintoisia artikkeleita suomalaisen nukketeatterin satavuotiselta taipaleelta.

Tutkimuskysymykseni on: Miten kirjoittaa toimiva näytelmäteksti nukketeatterille? Se sisältää luonnollisesti muita kysymyksiä, kuten mitkä seikat vaikuttavat toimivuuteen, mitä kaikkea kirjoittajan on otettava huomioon kirjoittaessaan lapsille, voiko nukketeatterinäytelmä olla myös aikuisille suunnattu, vaikuttaako nukketyypin valinta tekstiin tai päinvastoin tai voiko draamateatterille kirjoitetun näytelmän siirtää suoraan nukketeatterinäyttämölle. Olen monesti pohtinut, miksi jokin teksti toimii erinomaisesti, ja jokin toinen teksti taas ei toimi ollenkaan, vaikka siihen olisi uhrattu paljon aikaa ja vaivaa? Tätä kysymystä pyrin myös selvittämään tässä tutkielmassani. **Laura Ross** kirjassaan *Puppet Shows* on sitä mieltä, että eivät kaikki kerronnalliset runot, balladit ja tarinat ole sopivia draamallisiin esityksiin. Jotkut ovat hänestä enemmän mietiskelyä vaativia kuin toiminnallisia, hänen mielestään nukketeatteriin on valittava ne tekstit, joissa on paljon toimintaa ja dialogia.¹

Käytän käsitettä *nukketeatteri* kattamaan sekä nukeilla että esineillä esitettävät näytelmät, ja tutkin etupäässä ihmisiä kuvaavia nukkeja tai esineitä, en eläinhahmoja. Käsite *draamateatteri* viittaa tutkimuksessani ihmisenäyttelijöiden teatteriin, tavallaan vastakohtana nukketeatterille. Tekstissä on myös käsite *animaatioteatteri*, jolla **Ida Hamre** kuvaa nukke- ja esineteatteria teoksessaan *Marionet og Menneske*.² Nykyään käytetään käsitettä *teatterinukke*, kun tarkoitetaan nukketeatterissa käytettävää nukkea, sillä pelkkä nukke-sana yhdistetään yleensä leluna toimivaan nukkeen. Myös käsitettä *animoitu figuuri* käytetään synonyymina teatterinukke sanalle.³ Nuken liikuttamisesta ja sille äänen antamisesta käytetään käsitettä *elävöittää, nukettaa tai animoida* ja nukella näyttelijää voidaan kutsua *nukkenäyttelijäksi, nukettajaksi, joskus animoijaksi*.

¹ Ross 1972, 15

² Hamre 1997, 6

³ Hamre 1997, 6

Käsittelen myös joitakin nukketyyppejä, joten on paikallaan lyhyt luonnehdinta kustakin teatterinukkelajista:

- *Käsinukke* on näyttelijänsä kädessä käsineen tapaan, näyttelijä ohjaa nukken liikettä omalla kädellään ilman mitään apuvälineitä. Se on toiminnallinen teatterinukke, joka pystyy helposti käsittelemään esineitä.⁴
- *Varjoteatterinukke* on litteä, usein pahvista leikattu nukke, jonka liikkuvia osia liikutellaan ohjaussauvojen avulla. Sitä elävöitetään kankaan ja valonlähteen välissä joko alhaalta ylöspäin tai kohtisuoraan.⁵
- *Sauva- eli Jaavannuken* vartalon läpi kulkee useimmiten keppi (joskus voi kepin asemesta käyttää näyttelijän omaa kättä suorassa asennossa). Nukken kädet voivat liikkua ranteisiin kiinnitettyjen ohjaussauvojen avulla. Tämä nukketyyppi liikkuu parhaiten kahden näyttelijän elävöittämänä.⁶
- *Marionettinukella* on kokonainen vartalo ja sitä liikutellaan ylhäältä alaspäin, jolloin nukken jalat koskettavat tasoa. Nukella on päässä, vartalossa ja raajoissa monia naruja, joita ohjataan ohjausristikon avulla.⁷
- *Pöytäteatterinukken* pään takaosaan on kiinnitetty ohjauskeppi ja joskus myös käsissä on vastaavanlaiset kepit. Nukke liikkuu pöytä- tai muulla tasolla, näyttelijä on itse myös näkyvissä.^{8 9}

Mielenkiintoinen kysymys on myös se, mikä on se perustavaa laatua oleva ero nukketeatterin ja draamateatterin välillä, paitsi se että näyttelijöinä toimivat nuket tai ihmiset. Kreikan kielen toimintaa merkitsevä sana ´dran´ on pohja termille draama.¹⁰ Toisaalta taas **Carol Fijan** kirjassaan *Directing Puppettheatre* painottaa sitä, että nukketeatteri on nimenomaan visuaalista teatteria ja se perustuu liikkeelle eli toiminnalle, kun taas draamateatteri (hän käyttää termiä ´conventional theatre´) on tarkoitettu kuunneltavaksi ja näyttelijöillä on pitkiä puheita.¹¹ Onko siis niin, että nukketeatteri toiminnallisena teatterimuotona sisältää vähemmän puhetta kuin draamateatteri ja onko draamateatteri vähemmän toiminnallista? Tätäkin kysymystä on syytä pohtia, vaikka päätutkimuskohteeni on nukketeatterin teksti ja sen erityisvaatimukset. Tutkijat ovat kiistelleet siitä,

⁴ Liite 1

⁵ Liite 3

⁶ Liite 2

⁷ Liite 1

⁸ Liitteet 2 ja 3

⁹ Vastaava luettelo Barić 'lla 2002, 68-76

¹⁰ Reitala-Heinonen 2001, 31

¹¹ Fijan 1989, 17

onko nukketeatteri oma taidemuotonsa vai ainoastaan yksi teatterin genre. Tänä päivänä kuitenkin ajatellaan niin, että nukketeatterilla on oma erityinen kielioppinsa ja ilmaisutapansa, joilla se kommunikoi yleisön kanssa.

Tutkimusotteeni on laadullinen, lähinnä fenomenologis-hermeneuttinen. Pyrin selvittämään kirjallisuuden ja nukketeatterin ammattilaisten haastattelujen sekä oman kokemukseni kautta mitkä seikat vaikuttavat siihen, että nukketeatterinäytelmästä tulee hyvä ja tiivis kokonaisuus. Esimerkkitapauksenani käytän Nukketeatteri Hupilaisen näytelmää *Thórlak, jään ja meren poika* (2008). Tämä näytelmä ei pyri olemaan mikään malliesimerkki hyvästä nukketeatterinäytelmästä, mutta mielestäni se sopii analyysini kohteeksi puutteineen ja ansioineen. Tutkin siis kyseistä nukketeatterinäytelmää samalla kun etsin kirjallisuudesta tietoa hyvän näytelmän rakennusaineista. Tältä analyysiosaltaan tutkimukseni kuuluu myös narratiivisen analyysin piiriin. Toivon myös, että esimerkkitapauksen käyttäminen tutkielmassani auttaisi niitä henkilöitä, jotka ovat kiinnostuneita kirjoittamaan näytelmiä nukketeatterille. Kun tekstissäni käsittelen näytelmää *Thórlak, jään ja meren poika*, käytän tekstityyppinä *kursiivia* siksi, että analyysiosuus erottuisi muusta tekstistä.

Ideat, mistä teatteriesitys saa alkunsa syntyvät hyvin eri tavoin. Eri teatteriryhmillä on omat tapansa ideoida uutta esitystä, joissain ryhmissä ohjaaja valitsee tekstin tai jossain toisessa ryhmä itse tuottaa omia ideoitaan. Se, mikä sopii toisen ryhmän toimintaan, ei sovi toiselle. Pohtiessani oman teatteriryhmäni, nukketeatteri Hupilaisen, tapaa ideoida uutta esitystä, huomaan meidän käyttävän monia erilaisia tapoja. Joskus on mielenkiintoinen esine saanut idean syttymään, joskus vanha, rakas lapsuuden tarina, joskus ryhmälle tärkeä teema, ja muutaman kerran on esitys syntynyt sen vuoksi, että on ollut jonkun aiheen juhluvuosi, kuten Kalevalan juhluvuosi vuonna 1984, jolloin valmistimme ensimmäisen nukketeatteriesityksemme *Pohjolan häät*. *Thórlak, jään ja lumen poika* -esitys sen sijaan syntyi säkistä. Vaikka vanha sanonta varoittaa ostamasta sikaa säkissä, tämän projektin aikana säkki ja tietämättömyys kuitenkin jostain syystä saivat aikaan hyvän lopputuloksen.

Kangasalla vietettiin vuonna 2007 Pohjola-Nordenin Ystävyyskuntapäiviä. Ajatuksena on koota yhteen muutamiksi päiviksi pohjoismaisia ihmisiä ympäri Pohjolaa. Tapahtuman kohokohta on lauantai-illan yhteinen juhla, jossa eri maiden edustajat esiintyvät. Tilaisuus päättyy siihen, että seuraavan isäntämaan puheenjohtaja toivottaa osallistujat tervetulleiksi vuoden päästä omalle paikkakunnalleen. Tänä kyseisenä kesänä tanskalaisen Husbyn puheenjohtaja piti mainospuheensa

seuraavan kesän ystävyystapahtumasta hieman poikkeavalla tavalla, hänellä oli kädessään tyhjiä säkkejä. Husbyn puheenjohtaja pyysi, että ensi kesänä jokainen säkki olisi täynnä jotain, joka voitaisiin jakaa toisille. Näin siis jokainen osallistuva maa sai oman tyhjän säkkinsä.

Istuin yleisön joukossa ja tyhjä säkki alkoi kiehtoa minua: mitä sinne mahtuu? Pitääkö sen olla tavaraa? Voisiko se olla jotain henkistä jaettavaa?

Vähitellen idea alkoi muotoutua mielessäni, säkissä voisi olla esitys, joka esitettäisiin ruotsiksi kaikille osallistujille. Mikä esitys voisi olla?esityksen pitäisi kertoa jostain, joka on kaikille Pohjolan asukkaille yhteistä. Tarinan pitäisi jollain tavalla koskettaa jokaista Pohjoismaata. Viikingit! Siinä se on! Viikingit kulkivat laivoillaan varmaankin jokaisessa Pohjoismaassa kuljettaen tavaroita ja uusia ajatuksia. Nyt minulla oli kiire jakaa ideani toisten kanssa. Onneksi samaisessa juhlassa oli toinenkin nukketeatteriryhmämme jäsen, joten pääsin illan aikana jakamaan ajatukseni **Niina Kettunen-Niemen** kanssa. Säkki oli kiehtonut myös kolleegaani, jolla oli samansuuntaisia ajatuksia mielessään, niinpä päätimme pikaisesti kertoa ideamme myös kolmannelle näyttelijällemme **Tuula Torkkelille**. Vielä oli saatava Kangasalan Pohjola-Norden yhdistyksen johtokunta asian taakse, sillä olihan mahdollista, että heillä oli omia ajatuksia säkin täyttämisen suhteen. Kävi kuitenkin niin, että Kangasalan yhdistyksen väki innostui myös asiasta ja niin saatoimme jatkaa ideointiamme kaikessa rauhassa. Onneksi aikaa projektille oli vuosi. Aloimme toimia kuitenkin nopeasti uuden ideamme innoittamina. Ystävyyskuntapäivillä oli esiintymässä Vänersborgista Ruotsista hanuristiryhmä, jossa nuoret musikantit soittivat opettajansa johdolla. Olimme kuulleet, että opettaja **Stefan Wenerklang** oli päivien aikana säveltänyt Kangasalavalssin. Pohdimme, olisiko tässä meille säveltäjä, sillä musiikkia tulisimme tarvitsemaan uudessa näytelmässämme ja olisi hyvä, jos musiikkia tulisi myös muualta kuin Suomesta. Menimme seuraavana päivänä keskustelemaan Wenerklangin kanssa mahdollisesta pohjoismaisesta yhteistyöstä. Hänkin innostui asiasta ja lupasimme olla mahdollisimman nopeasti häneen yhteydessä, kun ideamme kehittyi eteenpäin. Vajaa vuorokausi oli kulunut idean syttymisestä, ja nyt meillä oli jo teema sekä säveltäjä. Oma innostukseni oli tarttunut ensin oman ryhmäni jäseniin, sitten yhdistyksen henkilöihin ja lopulta säveltäjäänkin. Myöhemmässä vaiheessa he kaikki omalta osaltaan rikastivat alkuperäistä ideaa esityksestä, joka syntyi säkistä.

Seuraavaksi lähetimme kaikkiin ystävyyskuntiin kirjeen, jossa kerroimme ideastamme ja pyysimme heitä lähettämään meille oman maansa tarinoita sekä musiikkia, vanhaa kansanmusiikkia tai uutta nykymusiikkia. Osa ystävyyskunnista otti haasteen vastaan ja saimme muutamia tarinoita ja joitain cd-levyjä. Luimme tarinoita, kuuntelimme musiikkia ja vähitellen näytelmän muoto alkoi

hahmottua mielissämme. Valitsimme Pohjoismaista mukaan Islannin, Norjan, Tanskan ja Suomen ja näihin maihin sopivat tarinat. Nyt tarvittiin vielä kehyskertomus, millä sitoa kaikkien maitten tarinat yhteen, ja alkuperäinen idea viikingeistä tuntui edelleen hyvältä ajatukselta. Nuori viikinki siis lähtee matkalle kiertäen eri maita, mutta millainen viikinki ja miksi hän lähtee?

Michael Meschke kehottaa miettimään miksi haluamme kertoa juuri tämän tarinan tai käsitellä juuri tätä aihetta. Aloimme pohtia, miksi haluamme kertoa seuraavana vuonna ystävyyskuntapäivillä tarinan viikingistä? Siksi, että halusimme vahvistaa Pohjoismaitten yhteistä erityisluonnetta ja sitä tunnetta, että jollain tavalla me pohjoismaiset ihmiset kuulumme yhteen, olemme erilaisia mutta samanlaisia. Tahdoimme myös tuoda esille mielestämme tärkeitä asioita, kuten ystävyys, auttamisen halu, rohkeus ja neuvokkuus. Samoin pidimme tärkeänä kertoa tämän päivän lapsikatsojalle, että kaikkea ei voi saada rahalla eikä itseään tai muita ihmisiä tarvitse hukuttaa tavaramereen. Tämä kaikki vastasi kysymykseen miksi, seuraavaksi Meschke kehottaa miettimään mitä? Hän jatkaa, että näin tehdessämme etsimme jo heti alussa tiettyä suuntaa, tiettyä aikakautta, tiettyä tyyliä tai tietyn kirjailijan tuotantoa. Mitä voimakkaampi motiivi, sitä spontaanimpi valinta tulee olemaan.¹²

Mitä siis halusimme esittää yleisöllemme, jos tavoitteemme olivat yllämainitut? Valitsimme sankaritarinan, jonka päähenkilö on viikinkipäällikön poika Thórlak. Sankarimme lähtee kotimaastaan Islannista seilaamaan laivallaan kohti Norjaa, sillä hän on kuullut kauniista prinsessasta Ingegerdistä. Seuraavaksi ryhmämme alkoi lukea viikingeistä kertovaa kirjallisuutta sekä tutustua aikakauden kulttuuriin. Tutkimme viikinkiajan vaatteita, esineitä, laivoja, tapoja, ja innostuksemme aiheeseen kasvoi koko ajan. Kutsuimme toiseksi säveltäjäksi **Kristiina Tanhua-Laihon**, joka on säveltänyt teatterillemme jo yli kymmenen vuoden ajan ja tuntee nukketeatterin maailman todella hyvin. Hän yllättyi ensin ideastamme, että näytelmässämme tulisi olemaan kaksi säveltäjää, mutta hetken päästä hän oli jo innostunut sävellysyhteistyöstä Stefan Wenerklangin kanssa. Otimme seuraavaksi yhteyttä kuvataiteilija **Maaretta Muraseen**, joka myös on tehnyt ryhmämme kanssa yhteistyötä monen vuoden ajan, suunnitellen lavastusta, vaatteita ja esitystemme värimaailmaa. Hänkin innostui pian tutkimaan viikinkiajan värejä ja tunnelmaa. Näin oli ideamme saanut koko työryhmän pauloihinsa ja kukin alkoi työskennellä omalla vastualueellaan. Kehyskertomus alkoi vähitellen muotoutua, kun olimme valinneet kunkin maan omat tarinat, niin aloin kirjoittaa käsikirjoitusta uuteen esitykseen. Näytelmän rakenne tuli olemaan seuraavanlainen: kehyskertomus viikinki Thórlakin seikkailuista Pohjoismaissa, jonka kirjoitin itse sekä kolme jo

¹² Meschke 1989, 144

olemassa olevaa satua. Ensimmäinen satu on norjalainen *Kolme pukkia ja peikko*, toinen satu on tanskalainen satu *Maahisista ja oluesta* ja kolmas on suomalainen tarina *Myllytontusta*.

1. Teksti ja nukketyypin valinta

Nukketeatterille kirjoittavan henkilön on tunnettava nukketeatterin maailmaa. Se poikkeaa niin paljon draamateatterista, että nukkejen maailman tunteminen ja sen erityispiirteitten mielessä pitäminen kirjoittamisen aikana on välttämätöntä. Paras tilanne olisi tietenkin se, että kirjoittaja itse näyttelee tai ohjaa nukketeatterissa, sillä silloin hän tietää parhaiten, miten nuket toimivat, mitä ne voivat tehdä ja mitä ne eivät voi tehdä. **David Currell** toteaa kirjassaan *Puppets and Puppet Theatre*: “Writers not experienced with puppets may find it difficult to compress action into a few sentences. One mistake is to go through a lot of dialogue or wrapping – in order to get to the point”

13

1.1. Teatterinukke – näyttelijän työtoveri, instrumentti vai itsenäinen sankari

Nukke on käytetty vuosituhanten aikana niin uskonnollisissa seremonioissa henkien kutsumiseen, uutisten kertojana toreilla, propagandan välineenä kuin lapsen hoivan ja hellittelyn kohteena lasten leikeissä. Ihmistä on aina kiehtonut nukken ihmisenkaltaisuus. ”Nukke hahmona on kautta historiansa avannut tien henkisyyteen, yhteyteen yliluonnollisen kanssa tai filosofisiin pohdintoihin ihmisen olemuksesta”, kirjoittaa **Marja-Liisa Lintunen** artikkelissaan *Itsenäinen taidemuoto – suomalaisen nukketeatterin juurilla*.¹⁴ Nukke näyttää ihmiseltä, käyttäytyy ja liikkuu kuin ihminen, puhuu kuin ihminen, mutta kuitenkin nukelle ominaisella tavalla. Toisille nukketeatterinäyttelijöille, kuten myös joillekin katsojille on tärkeää, että nukke muistuttaa ulkonäöltäänkin mahdollisimman paljon ihmistä, toisille taas riittää viitteellisyys, se että nukessa on jotain ihmiseen viittaavaa. Tarkoitin nyt ihmistä esittäviä nukkeja, eläinnuket ovat asia erikseen.

Teatterinukke on nukketeatteriesityksen ajatusten tulkki, se on taiteilijan suunnittelema ja luoma visuaalinen hahmo, jonka toiminta vie juonta eteenpäin. **Heli Aaltonen** pohtii teatterinukkea näin:

Teatterinuket ovat parhaimmillaan tyylieltyjä, moneen suuntaan assosioivia esineitä...Teatterinukke on samaan aikaan materiaalinen ja elävä. Esine on toisaalta se, mihin sitä käytetään ja toisaalta se todentaa ajatusta, että kaikki ei ole sitä, miltä se näyttää. Teatterinukke elää sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välisellä vyöhykkeellä. Sekä näyttelijälle että katsojalle teatterinukke edustaa siirtymää näiden kahden maailman välissä. Nukketeatterissa toimii dialogisuus esittäjän ja katsojan välillä.¹⁵

¹³ Currell 1999, 161-162

¹⁴ Lintunen 2009

¹⁵ Aaltonen H 2002, 22-23

Draamateatterissa kirjoittaja siirtää ajatuksensa näyttelijälle, joka esittää sen katsojalle, nukketeatterissa kirjoittajan ajatus siirtyy ensin nukkenäyttelijän kautta nukken puheeksi ja toiminnaksi, joka sitten välittyy katsojalle. Aaltonen toteaa edelleen, että teatterinukke on ajatusten tulkki, jonka katsojat näkevät eri puolelta kuin nukella näyttelijä.¹⁶ Tämän nukke tekee kuitenkin eri tavalla kuin ihmisnäyttelijä. Nukken kasvoilla esimerkiksi ilmeet eivät vaihdu, vaan on nukkenäyttelijän taidoista kiinni, että kirjoittajan ajatus välittyy nukken kautta. Kirjoittajan ajatuksen ja katsojan välillä on nukkenäyttelijä ja esine, mutta kuten Aaltonen kirjoittaa, teatterinukke assosioi moneen suuntaan. Nukke välittää ajatuksen äänellä ja liikkeellä, jonka nukessa saa aikaan näyttelijä, mutta nukke välittää sen myös esineenä, ja juuri se viehättää katsojaa. Asiat, jotka kirjoittaja on halunnut sanoa, välittyvät tavallaan vieraannuttamisen kautta katsojalle. Näin voidaan nukketeatterissa käsitellä vaikeitakin asioita, sillä kun tämä asia käsitellään nukkejen maailmassa, se on tarpeeksi kaukana katsojan omasta arkitodellisuudesta, mutta se kuitenkin koskettaa häntä.

Aaltonen jatkaa: *”Teatterinukke on aina esiintyjän instrumentti, ja samalla tämän aseman on ylityttävä, mikäli päämääränä on luonteva ilmaisu. Nukke vaihtuu jatkuvasti esityksessä instrumentista subjektiksi, ja tämä tuottaa vieraannuttamisen, joka on pysyvää.”*¹⁷ Teatterinukke on tietysti nukkenäyttelijän instrumentti eli työväline, mutta se on kuitenkin esityksessä subjekti eli toimija. Katsoja seuraa nukken puhetta ja toimintaa, eläytyy nukkeen ei nukkenäyttelijään, joka on ikään kuin sivuroolissa antaen äänensä ja impulssin nukken liikkeisiin. Yksi nukketeatterin kiehtova ominaisuus onkin juuri tämä, että nukke voi toisena hetkenä olla instrumentti ja seuraavassa hetkessä se muuttuu tekijäksi, toimijaksi eli subjektiksi.

Puolalainen nukketeatterialan tutkija **Henryk Jurkowski** kirjoittaa asiasta näin:

This separation of the speaking subject and the physical source of its voice is only occasionally used in actors' theatre: however in puppet theatre it is the distinctive feature, manifested through centuries with exceptional force. In the most ancient performances of which we have any knowledge the puppets were usually dumb. The words were spoken either as a commentary or as indirect speech. In fact the narrator stood in front of the stage and told the story illustrated by the puppet play. Next came a period in which the puppeteers attempted to suggest to their audiences that the puppets - the speaking subjects - were able to talk by themselves.¹⁸

Nukketeatterille kirjoittavan on siis tiedettävä kirjoittaako hän kertojalle vai suoraan nukkeille, vai käytetäänkö esityksessä molempia tapoja. Jos käytetään sekä kertojaa että nukkeja, on tarkoin mietittävä mitä laitetaan kertojan suuhun ja mitkä asiat on parempi, että nuket puhuvat suoraan yleisölle. Toisin sanoen onko nukke esityksessä subjekti vai instrumentti?

¹⁶ Aaltonen H 2002, 22-23

¹⁷ Aaltonen H 2002, 23

¹⁸ Jurkowski 1988, 53-54

Tärkeää on myös aivan esityksen alussa tehty ”sopimus” yleisön kanssa. Onko nukke koko ajan esityksen subjekti eli toimija vai onko näyttelijän mahdollista käyttää nukkea myös objektina, pelkkänä esineenä. Tästä esimerkkinä on Nukketeatteri Hupilaisen esitys *Todellinen prinsessa* ¹⁹, jonka ohjasi nuori puolalainen ohjaaja **Adam Kwapisz** vuonna 2008. Hän halusi, että klassinen konventio nukkesta esiintyjänä rikotaan, nukke on siis välillä subjekti joka puhuu ja toimii, välillä nukke on kuin mikä tahansa esine, jota näyttelijä voi roikottaa kädessään tai jota hän voi käyttää kuin esinettä. Lapsikatsoja ei ole ollut tästä järkyttynyt mitenkään, sillä lapsikin leikkii nukeillaan juuri näin, sen sijaan joitain aikuiskatsojia tämä konvention rikkominen on häirinnyt kovasti. Tämä on ehkä kuitenkin enemmän ohjauksellinen kuin käsikirjoituksellinen valinta.

Teatterinukkejen kirjo on valtava, johdannossani mainitsin niistä neljä eri nukketyyppiä. On siis olemassa nukkeja, joilla liikkuu jopa silmät ja suu, kuten *marionetit*, toisaalta aivan tavalliset esineetkin voivat toimia yksinkertaisina nukkeina esityksissä. Yleisesti ajatellaan, että eri nukketyypit sopivat oman luonteensa mukaisesti erilaisiin esityksiin. *Käsinuket* ovat erityisen sopivia näytelmiin, joissa on paljon toimintaa. Ne voivat ilmestyä ja hävitä näyttämöltä yhtäkkiä ja ovat omiaan saamaan aikaan monenlaisia yllätyksiä. *Varjoteatterinuket* samoin kuin *jaavalaiset nuket* (sauvanuket), joiden liikkeet ovat rauhallisia ja viehkeitä, sopivat hyvin runollisiin teksteihin, joihin ei sisälly paljon vauhdikasta toimintaa. Kirjoittajan on tarpeellista tuntea erilaisten nukketyyppien mahdollisuudet ja rajoitukset. Hänen täytyy tietää esimerkiksi se, voiko nukke tarttua rekvisiittaan vai ei, montako näyttelijää elävöittää yhtä nukkea, montako nukkea voi yhdellä näyttelijällä olla käsissään. Kirjoittajan on myös hyvä tuntea tyylikysymykset, minkälainen teksti sopii paremmin esimerkiksi varjoteatterin keinoin toteutetulle esitykselle mikä taas pöytäteatterinukeille. Henkilö, joka tuntee nukketeatterin monet yllättävätkin mahdollisuudet voi jo kirjoitusvaiheessa ottaa huomioon, miten jokin tietty kohta tai koko näytelmä voidaan toteuttaa nukketeatterinäyttämöllä. Tämän päivän nukketeatterin tekijät kuitenkin ajattelevat hieman eri tavalla tästä tyylikysymyksestä. Haastatellessani alan ammattilaisia havaitsin, että enää ei olekaan tiukkoja rajoja siinä millä nukella esitetään erityylistä tekstiä. Wrocławin (Puola) nukketeatterikorkeakoulun juuri valittu dekaani **Aneta Gluch** kertoo, että aiemmin Puolassakin vallitsi vakiintunut tapa valita tiettytyyppiset nuket esittämään tiettytyyppisiä tekstejä, mutta nyt se ei enää pidä paikkaansa. Uudet, nuoret nukketeatterin tekijät eivät enää noudata tällaisia sopimuksia, vaan rikkovat vanhoja perinteitä ja löytävät näin uudenlaisia ilmaisutapoja.²⁰

Henryk Jurkowskin kirjassa *Szkice z teorii Teatru Lalek* on mielenkiintoinen *Lothar Buschmeyerin* taulukko, jossa hän on pohtinut eri nukketeatterin osa-alueiden ilmaisumahdollisuuksia. Hän

¹⁹ ensi-ilta v.2008, edelleen ohjelmistossa

²⁰ Gluchin haastattelu 2012, haastattelumateriaali kirjoittajan hallussa

luettelee eri kirjallisuudenlajeja ja keskeisiä ominaisuuksia, joita näiden tiettyjen kirjallisuuslajien kautta voi kuvata sekä hänen mielestään niihin sopivia nukketyyppejä. Taulukosta ilmenee, että Buschmeyerin mukaan esimerkiksi käsinukke sopii ainoastaan koomisiin, burleskin omaisiin, groteskeihin esityksiin sekä parodioihin ja satiireihin, hän ei käyttäisi niitä edes satujen tulkkeina. Yllättävää on se, että Buschmeyerin mukaan varjonuket taas sopivat erinomaisesti kansanomaisiin farsseihin, kun yleensä varjonukkeja pidetään lyyrisen kauniiden esitysten tulkkeina. Tosin hänkin on sitä mieltä, että varjonuket soveltuvat parhaiten kaikista nukketyypeistä juuri yleisiin esityksiin. Sen sijaan yksittäisen nukan tragediaa hänen mukaansa kaikki nukketyypit soveltuvat tulkitsemaan yhtä hyvin.

Keppinukkeja ja marionettinukkeja ei taulukon mukaan kannata käyttää ylevän tyylin tai satiirisen tyylin tulkkeina. Keppinuket sen sijaan sopivat legendoihin ja satuihin hyvin. Taulukkoa tarkasteltaessa huomio kiinnittyy siihen, että marionettinuket tuntuvan sopivan hyvin moniin erilaisiin esitystyyliin, joten Buschmeyerin mukaan nämä naruilla liikuteltavat nuket ovat siis kaikkein käyttökelpoisimpia. Kansanomaisiin ja humoristisiin esityksiin sopivat hänen mukaansa kaikki nukketyypit.

Taulukossa ei mainita ollenkaan pöytäteatterinukkeja, joita tällä hetkellä ainakin suomalaisilla nukketeatterinäyttämöillä näkyy usein. Pöytäteatterinuket soveltuvat mielestäni hyvinkin erilaisiin esitystyyliin kuten perinteisiin satuihin, hauskoihin kansantarinoihin, Raamatun kertomuksiin tai klassikkonäytelmiin. Se, minkälaiset nuket esityksen tulkeiksi valitaan, riippuu tietysti monista eri asioista, ei vain tekstistä. Joissain nukketeatteriryhmissä on totuttu käyttämään tiettyntyyppisiä nukkeja eikä välttämättä haluta muuttaa tyyliä, joissain toisissa ryhmissä vaihdetaan nukketyyppejä useinkin. Luonnollisesti myös ohjaajalla on nukketyypin valinnassa oma sanansa sanottavana.

Eri nukketeatterilajien ilmaisumahdollisuudet Lothar Buschmeyerin mukaan					
Kategoria	Keskeiset ominaisuudet	Käsinukke	Keppinukke	Marionetti	Varjonukke
Tarina	Yksinkertainen, mielikuvituksellinen, ajaton	-	X	X	XX
Legenda	Yksinkertainen, mielikuvituksellinen, ajaton	-	XX	XX	—
Satu	Yksinkertainen, mielikuvituksellinen	-	XX	XX	—
Myytti	Symbolinen, ajaton	-	X	XX	X
Mysteeri	Symbolinen, ajaton	-	X	XX	X
Tragedia	Vastakohtainen. kaavamainen, symbolinen	-	X	X	X
Yksittäisen nukun tragedia	Kohtalon vangitsevuus	X	X	X	X
Ylevä tyyli	Pyrkii vastakkaisuuteen, hahmottomuuteen	-	-	-	XX
Komedia	Vastakkaisuus: mekaaninen-eläväinen	X	X	X	X
Burleski/farssi	Kansanomainen vastakkaisuus: mekaaninen-eläväinen	XX	XX	XX	XX
Groteski	Mielikuvituksellinen vastakkaisuus: mekaaninen-eläväinen	X	XX	XX	XX
Parodia Ivailu	Häily vastakkaisuus: mekaaninen-eläväinen	X	X	X	X
Satiiri	Ironinen vastakkaisuus	—	—	—	XX
Humoristinen	Kaikenlainen vastakohtaisuus	XX	XX	XX	XX

X Soveltuva

XX Erittäin soveltuva

- Ei sovellu

— Ei ollenkaan sovellu tai vain joissain erityisissä olosuhteissa jollakin tavalla soveltuva

Taulukko 1.²¹

Suomalainen nukketeatterialan kouluttaja, ohjaaja ja nukkenäyttelijä **Oili Sadeoja** korostaa nukkelähtöisyyttä. Hänen mielestään nukke sisältää koodin koko esitykseen, joten nukkea kannattaa kuunnella, juuri nukessa on avain esityksen luonteeseen. Sadeojan mielestä nukun tekniikka määrittää sen puhetta ja kirjoitettavaa tekstiä. Esimerkkinä hän mainitsee marionettinukun, joka ei puhu arkisesti ja joskus tällainen nukke ei puhu ollenkaan, vaan sen ilmaisua tukee sopiva musiikki. Sadeoja mainitsee, että samalla hahmolla esityksessä voi olla kaksi erilaista nukketyyppiä käytössä. Hänen ohjaamassaan esityksessä *Orfeus manalassa*, Euridike-hahmo oli maan päällä ollessaan

²¹ Jurkowski 1993, 35, käänös puolankielestä Sinikka Meurman

sauvanukke ja manalassa ollessaan marionetti.²² Lublinissa (Puola) toimivan H.C. Andersenin teatterin johtaja **Arkadiusz Klucznik** puolestaan kertoo, että hänen tapansa on etsiä sopivat nuket tekstiin eikä päinvastoin, ja hän käyttää nukkeja esityksissä vain silloin kun sille on perusteltu syy. Hänen mielestään kuitenkin nukketekniikoilla on oma merkityksensä nuken valinnassa kulloiseenkin esitykseen. Esimerkkinä hän mainitsee *Peter Pan* esityksen, jolloin hän valitsi marionetin nukketyypiksi, koska Peter Pan voi parhaiten lentää juuri marionettinukkena.²³ Tuntuu siis olevan niin, että vanha perinne nukketyypin ja siihen sopivan tyyllilajin välillä vaikuttaa vielä, vaikka sitä ei enää orjallisesti noudatetakaan. Samoin nukketeatteriesityksissä on jo pitkään yhdistetty nukkejen ja tietyissä rooleissa toimivien näyttelijöiden välinen yhteistyö. Toisin sanoen näyttelijä ei toimi vain teatterinuken elävöittäjänä, vaan hänellä voi olla itselläänkin rooli näytelmässä.

Michael Meschke sanoo teatterinukesta näin: *”Att skapa figuren är den viktigaste delen av hela produktionsprocessen, av både tekniska och konstnärliga skäl: spelaren skall arbeta med bästa möjliga instrument och publiken få största möjliga upplevelse.”*²⁴ Nukketeatteriesityksen sielu on itse nukke, jonka ympärille koko esitys luodaan, joten sen on palveltava mahdollisimman hyvin sekä nukella näyttelijää että yleisöä. Meschken mukaan nukketeatterin neljä perusmuotoa, melkein joka puolella maailmaa, ovat käsinuket, sauvanuket, marionetit ja varjoteatterihahmot. Hän korostaa, että ne ovat keskenään erilaisia, niillä näyteltäessä käytetään erilaisia tekniikoita ja ne sopivat erilaisiin teatteriesityksiin. Hän mainitsee myös, että on olemassa monia muunnelmia perusnukketyypeistä, joten mahdollisuuksia on monia ja koko ajan luodaan uusia tapoja esittää nukketeatteria. Meschke näkee nuken instrumenttina, eikä itsetarkoituksena. Sellainen instrumentti viehättää hänen mielestään parhaiten, jolla on eniten kieliä, ei kuitenkaan siinä mielessä, että sillä olisi monimutkaisin tekniikka, vaan rikkaimmat ilmaisumahdollisuudet.²⁵ Mielestäni yksinkertaisella nukella voi olla vivahteikas ja mielenkiintoinen ilmaisukieli, kun taas joskus monimutkaisen tekniikan kautta elävöitetty nukke voi olla ilmaisultaankin mekaaninen ja kankea. Meschken mielestä paras tapa toimia, kun esitykseen valmistetaan nukkeja, on pohtia ensin roolia, sitten tekniikkaa ja materiaalia.²⁶ Tämä tapa toimii silloin, kun esityksen valmistaminen aloitetaan sillä, että on valmis teksti, johon aletaan miettiä sopivia nukkeja. Toinen tapa, tosin harvemmin käytetty, on kirjoittaa sopiva teksti jo olemassa oleville, hyvin toimiksi havaituille nukkeille.

²² Sadeojan haastattelu 2008, haastattelumateriaali kirjoittajan hallussa

²³ Klucznikin haastattelu 2009, haastattelumateriaali kirjoittajan hallussa

²⁴ Meschke 1989, 11

²⁵ Meschke 1989, 11, 13

²⁶ Meschke 1989, 13

Heli Aaltosen mukaan teatterinukke on esittäjänsä viestinnän väline, aineellisen muodon saanut ajatus. Teatterinukkeen persoonallisuus on riippuvainen tavasta, jolla nukella näytellään, siitä miten nukke näkee ympäristönsä ja miten se on suhteessa muihin esiintyjiin.²⁷ Silloin kun sama näyttelijä elävöittää koko esityksen ajan samaa nukkea, on hahmon persoonallisuus helpompi pitää sovitussa muodossa, vaikeampaa on silloin kun samaa nukkea elävöittää esityksen aikana toinenkin näyttelijä. Tällöin on hyvin tärkeää, että jo harjoitteluvaiheessa sovitaan tarkkaan, tekstistä saatujen tietojen pohjalta, millainen persoonallisuus nukkehahmolla on. Jo katsojankin kannalta on ensiarvoisen tärkeää, että nukken puhe- ja reaktiotapa säilyy koko ajan mahdollisimman samanlaisena, muuten katsoja ei ole varma onko hahmo sama, koska sitä elävöittää eri henkilö. Toisenlainen tilanne on esitys, jonka esittää vain yksi näyttelijä. Näyttelijällä on tuolloin useimmiten monta eri nukkea käytössään, jolloin hänen on keskityttävä tarkoin jokaisen luonteeseen ja puhetapaan. Kun näytelmän kirjoittaja tietää tämän jo etukäteen, hän voi tarkoituksella luoda roolihenkilöihin suuriakin eroavaisuuksia äänensävyä myöten, näin näyttelijän on vaivattomampaa pysyä rooleissaan, ja katsoja pystyy seuraamaan esitystä paremmin.

Maija Barić kirjassaan *Haltioitumisen hetkiä* on tullut siihen tulokseen, että nukken uskottava, katsojaa puhutteleva olemus syntyy viidestä osa-alueesta: nukentekijän luomasta *ulkomuodosta*, näyttelijän ohjaamista *liikkeistä*, jotka herättävät hahmon eloon, ja *äänestä*, joka tekee siitä ajattelevan olennon. *Musiikki* syventää hänen mukaansa nukken tunnemaailmaa ja *katsojan kuvittelukyky* täydentää lopulta hahmon kokonaisuudeksi. Nukkeen samastuessaan katsoja lahjoittaa sille myös omia ajatuksiaan, tunteitaan ja muistojaan.²⁸ Nukketeatterille kirjoittavan henkilön on otettava huomioon se, että ei ainoastaan tekstissä olevat viitteet hahmon luonteeseen tee teatterinukesta esityksen subjektia, vaan siihen vaikuttavat monet muutkin tekijät. Esimerkiksi musiikki on nukketeatterissa hyvin tärkeä elementti, erilaiset melodiat, käytetyt soittimet ja rytmit käyvät omaa dialogiaan esityksessä. Musiikki antaa parhaimmillaan tukea nukkehahmon persoonan rakentamiseen, se auttaa nukkenäyttelijää eläytymään rooliinsa ja saa aikaan erilaisia tunnetiloja esitykseen, jolloin katsojan on mahdollista päästä samaan tunnelmaan mukaan. Jo käsikirjoitusvaiheessa mahdolliset musiikkikohdat merkitään ja mietitään mihin kohtaan sopisi vaikkapa laulu. Monet nukketeatterista kirjoittavat ammattilaiset painottavat sitä, että nukken puhuttavaksi ei saa laittaa liian paljon tekstiä. Ei siis ole järkevää kirjoittaa pitkiä monologeja eikä pitkiä dialogeja. Nukken vahvuus on sen toiminnallisuudessa eikä puhetaidossa, sillä nukken kasvoilla eivät ilmeet vaihdu kuten ihmisnäyttelijällä ja eleetkin, jotka rytmittävät puhetta, ovat nukella rajallisia.

²⁷ Aaltonen H 2002, 37

²⁸ Barić 2002, 32

Erika Fischer-Lichte kirjassaan *The Semiotics of Theatre* toteaa pohtiessaan kieltä, ilmeitä ja eleitä teatterissa, että kieli voi korvata tiettyyn rajaan asti muita teatterissa käytettyjä merkkisysteemejä. Jos x puhuu y:n eloisista ilmeistä, joita Y ei voi näyttää, koska hän käyttää naamiota (tai on nukke), nämä todellisuudessa ei-esillä olevat ilmemerkit kuitenkin ovat olemassa yleisön mielikuvituksessa, koska ne esiintyvät x:n sanoissa. Jos yleisö on tottunut tällaisiin teatterin konventioihin, se on myös valmis näkemään jotain sellaista, mitä todellisuudessa näyttämöllä ei näy.²⁹ Tämän teorian mukaan näyttelijän sanojen kautta esimerkiksi nuken ilmeet ovat läsnä näyttämötilanteessa, vaikka ilmeet eivät vaihdu nuken kasvoilla. Yleisö on hyväksynyt tällaisen sopimuksen nukketeatterissa eikä nukelta puuttuvat ilmeet näin haittaa näyttämötilanteeseen eläytymistä.

Maija Barić puhuu siitä, että on uskottava nuken voimaan ja luotettava katsojan vastaanottokykyyn, jotta olisi mahdollista puhdistaa ilmaisu pelkistetyksi ja runolliseksi. Barić painottaa sitä, että on uskallettava keskittyä olennaiseen, mitä harkitummin ja vähäeleisemmin nukke liikkuu ja puhuu, sitä enemmän katsojan omille mielikuville jää tilaa.³⁰

1.2. Miksi käyttää nukkeja?

Jos katsoja kysyy esityksen jälkeen, miksi tässä esityksessä käytettiin nukkeja, on luultavaa, että esittäjät eivät ole harkinneet nuken käyttöä ja mahdollisuuksia tarpeeksi tarkkaan eivätkä myöskään ole onnistuneet nukketeatterin olennaisimmassa asiassa: herättää eloton eloon. Nukketeatterin maailma on erilainen kuin draamateatterin ja sen tulisi myös näkyä esityksessä. Se, että kasa paperia, puuta ja kangasta syttyy eloon nukkenäyttelijän herkissä käsissä, on tämän teatterimuodon taikaa. Nukke voi lentää, sitä voi heitellä ilmaan, nukke voi jopa muuttua toiseksi hahmoksi nopeasti yleisön silmien edessä, ja toisaalta aikaa ja paikkaa voidaan muuttaa silmänräpäyksessä. Se, että nukke imitoi ihmisen tapaa liikkua, puhua ja reagoida kiehtoo katsojaa. Tämä kaikki on vain nukketeatterissa mahdollista ja näitä erityismahdollisuuksia on käytettävä hyväksi, muuten ei ole perusteltua käyttää nukkeja esityksessä.

Sergei Obraztsov, venäläisen nukketeatterin grand old man, Moskovan Valtiollisen Keskusnukketeatterin pitkäaikainen johtaja oli myös vakuuttunut siitä, että nuken voima on juuri sen elottomuudessa. Hänen mukaansa nukke on muovautuva elävän olennon yleistys, nukke ei ole ihminen ja siksi se voi antaa elävän muotokuvan ihmisestä yleensä. Prosessi, missä eloton tulee

²⁹ Fischer-Lichte 1992, 20

³⁰ Barić 2002, 53

eläväksi, tuntuu olevan yleisölle todellinen ihme. Obraztsovin mielestä prosessi, jossa draamateatterissa ihmisenäyttelijä näyttää hahmoa, joka hän ei itse ole, ei kuitenkaan ole sellainen prosessi, jossa muutetaan aivan toiseksi eläväksi olennoiksi, kuten nukke voi tehdä. Hänen mielestään se, että nukke muuttuu eläväksi, ei ole vain pelkkä temppu, vaan se on hahmo joka syntyy. Näiden hahmojen ei ole tarkoitus vain imitoida ihmistä, ne eivät ole vain ihmiskehon tai ihmismielen malli, vaan ne ikään kuin tiivistää tai yhdistää kaikkea sitä, mikä on luonteenomaista ja olennaista ihmisluonnon erilaisille ilmenemismuodoille.³¹ Juuri se, että nukke tekee jotain sellaista, mitä ihminenkin tekee, mutta omalla tavallaan, huvittaa katsojia. Liikkeitten ei tarvitse olla erityisen monimutkaisia tai tehtyjen asioiden mitään kovin ihmeellistä, kun ne jo saavat katsojat ilahtumaan. Jo se, että nukke istuu tai nousee ylös ja oikaisee itsensä, sipaisee hiuksiaan tai sivelee kipeää selkäänsä, saa yleisön naurahtamaan, sillä nukke tekee juuri niin kuin ihminen, mutta nukkemaisesti ja usein hieman liioitellusti.

David Currell kirjoittaa, että yksimielisiä ollaan siitä, että nukkejen pitää tehdä sitä, mitä ne tekevät hyvin eikä yrittää tehdä sellaista, minkä ihmisenäyttelijät tekevät paremmin. Currell jatkaa: *”There must be a reason for presenting the piece with puppets; the puppets must bring something to the piece, so short stories tend to work better than long.”*³² Nukketeatteri Hupilainen valmisti vuonna 1990 *Kiljusen pojat lapsenvahteina* nimisen esityksen. Erään esityksen jälkeen yksi katsojista tuli kysymään, miksi esitys esitettiin nukkeilla eikä käytetty ihmisenäyttelijöitä? Me nukkenäyttelijät olimme hämmästyneitä, meidän mielestämme lähes ihmisenkokoiset nukkemme tekivät kaikkea sellaista, mikä olisi ollut ihmisenäyttelijöille hankalaa, jopa mahdotonta. Katsojan kysymys sai kuitenkin aikaan sen, että siitä lähtien olemme yrittäneet muistaa asettaa itsellemme tämän kysymyksen näytelmän valmistusprosessin aikana.

Tina Bicât pohtiessaan nukkejen käyttöä esityksessä, on tullut siihen tulokseen, että mikään esitys ei voi olla täysin realistinen. Hän jatkaa, että aina on kyse valaistuksesta ja puvustuksesta, budjettiongelmista, sopimusten allekirjoittamisista ja niin edelleen. Esiintyvät nuket ja esineet osoittavat tämän ilmiselvästi. Jos 30 cm:n mittainen Hamlet, joka on tehty puusta, paperista ja kankaista astuu näyttämölle, yleisö tietää varmasti, että kyse ei ole lihaa ja verta olevasta ihmisestä, oikeasta Hamletista. Näyttämöllä ei ole mitään teeskentelyä. Katsojat suostuvat laittamaan epäilyksensä ja ennakkoluulonsa hetkeksi sivuun ja ovat valmiita teatterinomaiseen kokemukseen. Nukkejen ja esineitten kautta kaikki, ihan mikä tahansa, tulee mahdolliseksi ja uskottavaksi.³³

³¹ Niculescu, 1967, 19-20

³² Currell 2002, 159

³³ Bicât 2007, 13

Bicât muistuttaa siitä, että nukke on luontonsa puolesta passiivinen. Nukke voi tosin osoittaa kaikenlaisia tunteita, mutta se ei voi tehdä sitä yksin, se tarvitsee siihen meitä: näyttelijää ja katsojaa. Sen veretön ja viaton ruumis antaa meille vapauden nauraa tai itkeä sille ja sen kanssa. Nukke ei ole olemassa ilman ihmistä, joka elävöittää sitä eikä ilman henkilöä, joka katselee sitä. Bicât korostaa sitä, että nukelle lähes kaikki on mahdollista: sen keho voidaan avata ja paljastaa sykkivä sydän, se voi lentää, muuntautua tai särkyä palasiksi, vaihtaa sukupuolta tai lajia, jopa muuttua abstraktiksi hahmoksi tai vaikkapa paahtoleiväksi, jossa on voita päällä. Se voi tehdä ja olla mitä vain, mikä on tarinan juonelle tarpeellista.³⁴ Pyhästä Fransiskuksesta³⁵ kertovassa nukketeatteri Hupilaisen esityksessä Fransiskus-nukke riisutaan ”alasti” kohtauksessa, jossa hän antaa elämänsä kokonaan Jumalalle. Näyttelijänä riisun Fransiskuksen silkkiset ritarinvaatteet ja hetken ajan nukke on ilman vaatteita yleisön katseitten edessä, nuken rautalangasta tehty kehikko narukäsineen ja superlonvartaloineen näkyy. Katsojat ovat reagoineet tähän hetkeen eri tavoin, toiset ovat nauraneet, toiset ovat olleet ihan hiljaa, jotkut ovat jopa itkeneet, mutta niinhän legendan mukaan ihmiset Assisin kaupungin torilla juuri tekivät Fransiskuksen antaessa vaatteensakin pois, joten me esityksen tekijät olemme onnistuneet oikean tunnelman luomisessa ja kuitenkin ilme nuken kasvoilla ei muuttunut.

On siis tärkeää, että kirjoittaja tuntee mahdollisimman tarkasti nukketeatterin monipuoliset mahdollisuudet. Nukketeatterille näytelmätekstiä kirjoittavalla henkilöllä on käytössään valtava aarrearkku, josta ammentaa. Tietysti on olemassa vaara, että kirjoittaja hurmaantuu näistä mahdollisuuksista niin, että alkaa kikkailla juonen kanssa ja laittaa nuken tekemään kaikkea mahdollista omituisen hauskaa. Kirjoittajalla on siis oltava malttia käyttää yhdessä näytelmässä joitain nuken lukemattomista mahdollisuuksista ja jättää seuraavaan näytelmään taas toisia herkullisia aineksia.

Myös Carol Fijan painottaa sitä, että on aina oltava erityinen syy nukkejen käytölle esityksessä. Nukkejen on tuettava käsikirjoitusta, joten ne eivät saa vain korvata ihmisiä näyttämöllä.³⁶ Samoilla linjoilla on **Georg Latshaw**, jonka mukaan näytelmän kirjoittajan on suhtauduttava kriittisesti kysymykseen nukkejen osuudesta. Hän taas kehottaa kysymään, soveltuuko valittu idea nukkeille, voivatko nuket esittää sen paremmin kuin elävät näyttelijät, minkä erityisen näkökulman tai mitä uutta tietoa yleisö saa, jos esityksessä käytetään nukkeja? Latshaw`n mielestä nukkeihin liittyvä

³⁴ Bicât 2007, 15

³⁵ ensi-ilta v.2000, edelleen ohjelmistossa

³⁶ Fijan 1989, 17

mielikuvitus auttaa meitä näkemään erilaisia maailmoja erilaisella tavalla. Hän antaa aiheesta esimerkin: jos teemana on ikääntyminen ja sen ongelmat, sen sijaan että esitys sijoitettaisiin vanhainkotiin, jossa esiintyjinä toimisivat vanhaa miestä ja naista esittävät nuket, valitsemmekin hahmoiksi käytetyn limsatölkin ja kuluneen peilin, jotka ovat joutuneet kaatopaikalle, koska heistä ei ole enää hyötyä kenellekään.³⁷ Tällainen symboliikka, joka saadaan aikaan käyttämällä esineitä näyttelijöinä, koskettaisi luultavasti järkyttävyydessään katsojaa, ja saisi hänet siirtämään mielessään tilanteen ihmisten maailmaan ja kysymään itseltään ovatko vanhukset jätteitä.

Tässäkin tapauksessa vieraannuttaminen eli teeman siirtäminen ihmisten omasta maailmasta kauemmaksi, toimii hyvin. Vieraannuttaminen on oivallinen metodi, kirjoitetaanpa sitten lapsille tai aikuisille. Idea käyttää vieraannuttamista teatterissa, ei ole uusi keksintö, **Bertold Brecht** piti sitä hyvänä keinona saada katsoja suhtautumaan näkemäänsä uudella tavalla. ”*Tapahtumista tai henkilöistä häivytetään tietoisesti se, mikä niissä on itsestään selvää ja tuttua ja yritetään suhtautua niihin hämmästyneesti ja uteliaasti*”.³⁸ Brechtin mukaan tutunomaisuus estää käymästä käsiksi asioihin ja siksi se on häivytettävä tapahtumista, joihin voidaan yhteiskunnallisesti vaikuttaa.³⁹ Nukketeatterin maailmaan siirrettynä tämä ajatus vieraannuttamisesta toimisi vaikka näin: jos esityksessä halutaan puuttua koulukiusaamiseen, ei kannata tehdä esitystä, jossa lapset ovat tutussa koulumaailmassa, vaan vieraannutetaan käsiteltävä teema kauaksi arkitodellisuudesta. Siirretään koko esitys toisenlaiseen maailmaan, pohjana voisi käyttää esimerkiksi H. C Andersenin satua Ruma ankanpoikanen, jossa erilaista ankkaa kiusataan, mutta josta kasvaa ja kehittyy upea joutsen. Silloin kun aihetta käsitellään uudessa ympäristössä, sellaisessa mikä ei ole liian lähellä omaa kokemusmaailmaa, asia koetaan ulkopuolisen silmin. Näin sitä on helpompi käsitellä katsojan omassa mielessä ja ymmärrys aihetta kohtaan lisääntyy ja on mahdollista, että oma käyttäytyminenkin vähitellen muuttuu.

Maija **Barić**, jolla on pitkä kokemus nukkenäyttelijänä, kirjoittaa teatterinukeista näin:

Erilaiset tarinat tarvitsevat tulkikseen erilaisia teatterinukkeja. Nukketeatteri on kuin orkesteri. Jokaiseen esitykseen tarina sovitetaan tietynlaisille instrumenteille. Kaikilla nukketyypeillä on omat vahvuutensa ja rajoitteensa. Ne on tunnettava tarkoin, ennen kuin niille voi säveltää ja sovittaa.⁴⁰

Kuten aiemmin mainitsin, on mahdollista kirjoittaa jo olemassa oleville nukeille sopiva uusi teksti tai jos ryhmällä on käytössään vaikkapa joukko valmiita sauvanukkeja, joita se haluaa esityksessään käyttää, voidaan myös alkaa etsiä juuri tälle nukketyypille sopivaa valmista tarinaa. Varsinkin

³⁷ Latshaw 1978, 123

³⁸ Niemi, 1975, 157

³⁹ Niemi, 1975, 158

⁴⁰ Barić 2002, 66

harrastajanukketeattereissa ei aina ole mahdollista valmistaa jokaiseen uuteen esitykseen uudet nuket, joten vanhojen nukkejen käyttö uudessa käsikirjoituksessa on silloin perusteltua. Draamateatterissa ohjaaja etsii näytelmän rooleihin sopivia näyttelijöitä, nukketeatterissa etsitään parhaiten sopivat nuket esittämään valitun tekstin hahmoja. On toki mahdollista ideoida sekä mahdollisia nukkeja että tekstiä samaan aikaan, mutta useimmiten kuitenkin jompikumpi on ensin: nuket tai teksti.

Edward Gordon Craig pohti 1900-luvun alussa onko parempi käyttää esityksessä ihmisnäyttelijöitä vai nukkeja. Hän ei pitänyt näyttelijää kovin tärkeänä tekijänä ja vähitellen hän alkoi kehittää ajatustaan uudesta näyttelijäolennosta, ylimarionetista, joka olisi vapaa fyysisistä näyttelijää kahlitsevista rajoituksista. Craigilla oli heikko usko näyttelijään, hänestä he olivat kyvyttömiä vapautumaan omista tunteistaan ja heitä kahlitsi pakko jäljitellä todellisuutta. Symbolit olivat Craigille tärkeitä teatterissa, symbolismi oli hänen mielestään teatterin taiteellisuuden edellytys. Hän ehdotti näyttelijöiden korvaamista persoonattomalla nukella, jonka symboliominaisuudet hän johti Kaukoidän uskonnollisista rituaaleista ja mystiikasta. Ylimarionetit olivat hänestä vapaita lihaan ja vereen sidotun näyttelijän egoismista ja symboloivat uskonnollisten lähtökohtiensa mukaan ihmisessä olevaa jumaluutta.⁴¹ Suomalaiset teatterintekijät tutustuivat Craigin ajatuksiin varsinaisesti 1960-luvulla, jolloin modernia teatteria kohtaan virisi kiinnostusta. Craigin ajatukset innostivat myös muun muassa Nukketeatteri Vihreän Omenan perustajia 1970-luvun alussa.⁴²

Symbolit ovat tärkeitä nukketeatterissa, jo nukke itsessään on symboli. Nukke on esityksissä useimmiten ihmisen vertauskuva, tosin nukke voi olla myös eläimen symboli. Nukketeatteri ei pyrikään kuvaamaan todellista maailmaa, vaan maailman vertauskuvan, nukkemaailman. Yleistyksen ja yksinkertaistamisen kautta ymmärrämme maailmaa paremmin. Hyvä opettajakin opettaessaan lapsia antaa vaikeasta asiasta esimerkin ja yksinkertaistaa monimutkaisia aiheita. Mielestäni nukketeatterin avulla voi oppia käsittelemään monimutkaisiakin elämän ilmiöitä juuri tämän yksinkertaistamisen mahdollisuuden kautta.

Obraztsov puolestaan on sitä mieltä, että nukke yleistää ja ilmaisee jokaisen tunteen ytimen. Nukke voi olla romanttinen, sankarillinen tai traaginen. Tämän vuoksi vanhoissa mysteerinäytelmissä juuri nuket esittivät jumalia. Nuket esittivät myös ensimmäisinä näytelmän tohtori Faustista, joka myi sielunsa paholaiselle. Obraztsovin mukaan nukke on ihmisen allegoria ja kuten kaikki allegoriat

⁴¹ Niemi, 1975, 63-64

⁴² Lintunen 2009, 19

sillä on valta todellisuuden yleistyksen. Allegoriat ovat aina olleet taiteilijoille tärkeitä aseita heidän taistelussaan yrittää ymmärtää elämää.⁴³

Henryk Jurkowski esittää teoksessaan *Szkice z teorii teatru lalek*, mielenkiintoisen ajatuskulun:

Motyw zależności od sił nadrzędnych poświadczany był dość często w filozofii i w literaturze. Jeśli jednak bylibyśmy zaciekawieni motywem obdarowywania życiem, to trzeba by go szukać w odległych mitach i legendach. Nie dotyczyły one wprawdzie stworzenia w ogóle, lecz powtórzenia tego aktu dla zaspokojenia pragnień boskich lub ludzkich.⁴⁴

Jurkowski mielestä nukke toimii ihmisen analogiana. Hän jatkaa, että aasialaisissa myyteissä ja legendoissa usein verrataan nukelle lahjoitettua elämää kerran tapahtuneeseen ihmisen luomiseen. Näin tapahtuu esimerkiksi hindulaisessa tarinassa Shiva-jumalasta ja hänen vaimostaan Parwatista. Shiva rakastuu vaimonsa nukkeen, jolle antaa elämän.⁴⁵ Tämä Jurkowskiin ajatus ihmisestä luojana on nukketeatterin kannalta mielenkiintoinen. Ihminen antaa nukelle elämän, herättää elottoman eloon. Tämähän on juuri se nukketeatterin ihme, se mistä me niin nukkenäyttelijöinä, nukketeatterille kirjoittajina kuin katsojinakin vaikutimme. Nukentekijä luo hahmon ja käyttää sen tekemiseen ja viimeistelyyn usein hyvin paljon aikaa. Nukkenäytelmän kirjoittaja luo tarinan ja osittain myös nukkehahmon luonteen. Lavastaja luo maailman, missä teatterinukke toimii ja missä kirjoittajan teksti alkaa elää. ”Tyhjistä” luotu nukke aloittaa elämänsä seikkailun paperille kirjoitettujen sanojen tulkkina. Ihminen on saanut olla nukketeatterin maailmassa luojana monellakin tasolla. Tuntuu siltä, että nuket ovat liittyneet ja osittain liittyvät vieläkin jumaluuteen. Japanissa on aikanaan kutsuttu jumalia Mitegurakepillä, jonka päässä oli nukkehahmo, shamaanit ovat käyttäneet naamioita kutsuessaan jumalia. Eloton materia on näin saanut kosketuksen jumalalliseen. Onko näin, että nukketeatterissa ihminen saa olla pikku jumala, joka luo omia hahmojaan ja omanlaisensa maailman, jota sitten hallitsee, ainakin esityksen ajan?

Meille suomalaisille niin tärkeässä Kalevalassa on myös kertomus ihmisen halusta luoda itselleen hahmo, joka on elävä. Seppo Ilmarinen takoo itsellensä uuden vaimon edellisen, ihmisvaimon, kuoltua. Ilmarinen haluaisi valmistamansa Kultaneidon tulevan eläväksi, mutta ei siinä onnistu ja lopulta hän ei enää halua elotonta Kultaneitoa itselleen. Ilmarinen epäonnistuu siis siinä missä hindulaisen tarinan Shiva onnistuu.⁴⁶

⁴³ Niculescu, 1967, 20

⁴⁴ Jurkowski 1993, 8-9 Filosofiassa ja kirjallisuudessa on usein esillä motiivi ihmisen riippuvaisuudesta yliluonnollisista voimista. Jos olemme kiinnostuneita tästä elämän lahjoittamisen motiivista, sitä täytyy etsiä kaukaisista myyteistä ja legendoista. Niissä ei rajoituta kuitenkaan ihmisen luomiseen yleensä, vaan ne koskevat sitä jumalallista tai inhimillistä halua toistaa tätä elämän antamisen toimintaa. Käännös S. Meurman

⁴⁵ Jurkowski 1993, 9

⁴⁶ Kalevala, 37.runo 121-154 säkeet

Edellä nukkea on käsitelty ihmisen symbolina, allegoriana ja analogiana. Onko näillä nukkea kuvaavilla käsitteillä jotain eroa vai tarkoittavatko ne kaikki samaa?

Viestintätieteiden yliopistoverkoston oppimateriaalisivustolla kerrotaan, että symboli ja allegoria erotettiin kuvataiteissa toisistaan vasta 1700-luvun lopulla. Tähän aikaan allegorialla alettiin tarkoittaa kuvaa, jossa ilmeisen merkityksen taakse kätkeytyy toinen merkitys. Allegoriat ovat useimmiten personifikaatioita, joilla tarkoitetaan ajatusten ja käsitteiden esittämistä ihmisen hahmossa. Esimerkkinä tästä annetaan New Yorkissa sijaitseva Vapauden patsas vapauden allegoriana. Symboli sen sijaan voi olla monimerkityksellinen. Se on saattanut syntyä tietoisien sopimuksen kautta tai se on muotoutunut kulttuurissa historian kuluessa. Vaikka symbolin merkitys ei ole yhtä vakiintunut kuin allegorian, kuvan tulkitsijan edellytetään tuntevan kuvallisten symbolien merkitykset. Symbolien käyttö on siis aina yhteydessä tiettyyn yhteisöön, kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Esimerkkinä mainitaan krusifiksi, joka kristityille symboloi kristillisyyttä. Sen sijaan Etelä-Afrikassa krusifiksi voi symboloida myös rasismia, sillä monet ihmiset siellä kokevat reformoidun kirkon tukevan apartheid-hallintoa.⁴⁷ Sivistyssanakirjan mukaan analogia eli samankaltaisuus on termi tavalle selittää asioiden yhdenmukaisuutta, verrattavuutta tai vastaavuutta. Monimutkaisia asioita voidaan selittää rinnastamalla niitä selitettävälle kohderyhmälle tutumpiin ilmiöihin.⁴⁸

Oletan, että nukke, joka ulkonäöltään muistuttaa tunnistettavasti ihmistä, toimii suurimmalle osalle katsojista ihmisen symbolina. Tällöin tämä symboli eli nukke edustaa jotain muuta kuin itseään ainakin esityksen ajan. Esityksessä nukke ei ole katsojalle paperia, puuta, kangasta, liimaa, nappeja, vaan edustaa juuri sillä hetkellä ihmistä. Esityksen jälkeen nukkea voidaan tietysti tarkastella paperimassasta tehtynä esineenä, jolloin sen symbolinen ominaisuus häviää. Allegorian ollessa kyseessä ilmeisen merkityksen taakse kätkeytyy toinen merkitys, asia kuvataan toisen asian kautta. Nukketeatterissa nukken oman nukkemaisen merkityksen takana on se, että se kuvaa ihmistä matkimalla ihmisen tapaa toimia maailmassa eli ihmisen elämää kuvataan nukken toiminnan kautta. Kuten Obraztsov totesi, allegorialla on valta todellisuuden yleistyksen. Analogioiden kautta voidaan selittää monimutkaisia asioita yksinkertaisemmin, kuten Jurkowskin mainitsemissa ihmisen luomisen tapahtumassa. Kuten luomiskertomuksessa Jumala loi ihmisen, nukketeatterin maailmassa ihminen voi tavallaan antaa elämän nukelle.

Tina Bicât vertailee ihmisenäyttelijää ja nukkea monella tasolla. Nukke voi olla kevyt ja läpinäkyvä, se voi muuttaa muotoaan, se voi olla talonkorkeinen tai vain peukalonkokoinen, se voi puhua millä

⁴⁷ Viestintätieteiden yliopistoverkoston oppimateriaalit-kuvanlukutaito

⁴⁸ Sivistyssanakirja/ analogia

tahansa äänellä, mikä sille on annettu. Bicât kysyy, että kukapa ihmisenäyttelijä ei mielellään kirjaisi curriculum vitae –listaansa tuollaisia kykyjä. Nukke on voinut historiansa aikana puhua poliittisesti arveluttavia asioita eikä sitä ole laitettu vankilaan kuten lihaa ja verta olevalle näyttelijälle tai kirjailijalle olisi voinut tapahtua. Nukella on hyvin laaja ja erikoinen perhekunta taustallaan: ei vain hänen vanhempansa, vaan suunnittelija, nukentekijä, käsikirjoituksen tekijä, nukkenäyttelijä sekä ohjaaja. Eikä nukke voi tehdä rooliaan miten itse haluaa, vaan kuten he kaikki haluavat.⁴⁹

Nukkejen käyttö on siis perusteltua silloin, kun nuket tekevät jotain sellaista mihin ihmisenäyttelijät eivät pysty, jotain vain nukelle ominaista. Elottoman herättäminen eloon viehättää katsojaa, samoin se että nukke jäljittelee ihmisen käyttäytymistä.

1.3. Nuket ja näyttelijät

Nukketeatterissa on selvää, että siellä tarvitaan ihmisenäyttelijöitä. Kysymys kuuluukin miten näyttelijä toimii nukketeatterissa? Nukettajana eli nukkenäyttelijänä vai ihmisenä omassa roolissaan vai sekä nukettajana että ihmisenäyttelijänä? Kuten on jo monesti tullut esille nukketeatterissa lähes kaikki on mahdollista. Historian aikana on ollut monenlaisia esitystraditioita. On ollut aikoja, että nukkenäyttelijä on ollut visusti sermin takana ja yleisölle on haluttu antaa vaikutelma, että nuket ovat eläviä ja toimivat itsestään. Toisina aikoina on haluttu rikkoa tämä konventio ja nukkenäyttelijä on ollut selkeästi esillä elävöittäessään nukkeaan. On myös mahdollista, että näyttelijä on omassa roolissaan ja nukke omassaan, vaikka se onkin näyttelijän kädessä ja saa äänensä häneltä. Myös Jurkowski mainitsee Edward Gordon Craigin, joka halusi korvata ihmisenäyttelijät nukeilla, ”super-marioneteilla”, koska oli kyllästynyt näyttelijöidensä egoismiin.⁵⁰ Jurkowskiin mukaan eurooppalaisen nukketeatterin kehitys johti 1960-luvulta lähtien nukketeatterin kaikkien osien atomisoitumiseen. Nukkenäyttelijät eivät pysyneet enää nukken takana liikkeen ja äänen tuottajina, vaan he käyttivät myös omia ilmeitään ja eleitänsä ilmaistessaan henkilöhahmon luonnetta. Nukken ja nukkenäyttelijän suhde ja etäisyys tulivat ilmaisullisesti merkittäviksi. Kokonaisen nukken sijaan nähtiin erillään olevia elementtejä ja osia edustamassa yhtä roolihenkilöä.⁵¹ Jo mainitsemassani Nukketeatteri Hupilaisen näytelmässä *Todellinen prinsessa* ohjaaja Kwapisz halusi, että näyttelijöiden ilmeissä näkyy nukken tunnetilat selkeästi. Tämä tuntui meistä näyttelijöistä ensin oudolta, sillä olimme saaneet klassisen koulutuksen nukella näyttelemisessä, jolloin oma itsensä on katsetta myöten häivyttävä nukken taakse ja katsetta ei saa

⁴⁹ Bicât 2007, 47-48

⁵⁰ Jurkowski 1988, 48

⁵¹ Lintunen 2009

nostaa nuken niskasta ollenkaan. Vähitellen harjoitusten myötä opimme uuden tavan ilmaista nuken tunteita omilla ilmeillämme, kuitenkin niin, että nukkehahmo pysyi päähenkilönä, jota katsojan odotetaan ennen kaikkea seuraavan.

Tina Bicat`n mielestä näyttelijöiden ja nukkejen esiintyessä yhdessä draamalliset mahdollisuudet lisääntyvät suorastaan räjähdysmäisesti. Ihminen, joka on sidottu luonnon hänelle antamaan muotoon voi nauttia suuresti uudesta vapaudestaan, kun hän alkaa esiintyä nuken kanssa sen kansanäyttelijänä. Bicat jatkaa: ”*The two together, as an odd but equal partnership, can work as whole that is greater than the sum of its parts.*” Hänen mukaansa näyttelijältä vaaditaan rehellisyyttä ja suoruutta hänen esiintyessään nuken kanssa. Nukkeen on saatava yleisö puolelleen ja näyttelijän on tuettava sitä niin, että yleisö uskoo nukkeen.⁵²

Nukkenäytelmää kirjoittavan on huomioitava monta seikkaa, jotka koskevat nukkea ja näyttelijää, yhdessä ja erikseen. Kirjoittajan on ensiksikin tiedettävä etukäteen, montako näyttelijää esiintyvässä ryhmässä on. On aivan erilaista kirjoittaa näytelmää yhdelle näyttelijälle kuin viidelle. Jos esityksen esittää yksi näyttelijä, kirjoittajan on mietittävä tarkkaan montaako hahmoa yksi näyttelijä voi elävöittää ja montako nukkea hänellä voi olla yhtä kädessään. Jos taas kirjoittaa näytelmää ryhmälle, on otettava huomioon elävöittääkö yksi näyttelijä yhtä nukkea vai onko nukketyyppi sellainen, että se vaatii kahta näyttelijää elävöittämään sitä. On myös otettava huomioon se, montako näyttelijää mahtuu nukkeineen näyttämölle, sillä nukketeatterinäyttämö on usein suhteellisen pieni.

David Currell kehottaa kirjoittajaa pitämään nukkenäyttämön puhtaana henkilöahmoista, jotka eivät ole tärkeitä sekä pitämään nukkenäyttelijöitten määrän minimissä jokaisessa kohtauksessa, sillä näyttelijät vievät paljon enemmän tilaa kuin nuket, joten ylitäysiä kohtauksia on varottava.⁵³

Latshaw on sitä mieltä, että elävän näyttelijän ja nukkejen yhdistämismahdollisuudet ovat lähes loputtomat. Hän kysyy, onko parempaa keinoa laittaa näyttämölle esimerkiksi esitys Pinokkiosta kuin sijoittaa sinne lihaa ja verta oleva Gepetto ja oikea puinen marionettinukke?⁵⁴

Jurkowski pohtii nukken sekä sen äänen ja liikkeen voimanlähteen suhdetta. Hän kertoo, että suurimmassa osassa kommunististen maitten (huom. kirja on kirjoitettu vuonna 1988) nukketeattereita jokaisella nukkehahmolla on oma animoijansa, joka myös samalla antaa äänensä

⁵² Bicat 2007, 50

⁵³ Currell 2002, 160

⁵⁴ Latshaw 1978, 123

nukelle. Tässä tapauksessa siis sanojen fyysinen lähde ja puhuva subjekti (nukke) muodostavat yhden kokonaisuuden.⁵⁵ Jurkowski jatkaa:

The same can be said about the separation of the moving subject (puppet) in relation to its source of movement. In the drama theatre, in this respect, there is total unity. The actor accomplished all the demands made on his body through his own power. In the puppet theatre the puppet depends on a source of motor energy independent of itself (usually human but occasionally mechanical). Remember that the physical source of the words is not necessarily always the same as that of the gesture and movement. One puppeteer can be the manipulator and another the speaker for the same character.⁵⁶

Monet eri mahdollisuudet antaa nukelle ääni ja liike vaativat kaikki suurta keskittymistä. Jos yksi näyttelijä elävöittää yhtä nukkehahmoa yksin, on helpompaa pitää hahmo samanlaisena kuin jos samaa hahmoa elävöittää näytelmän eri kohtauksissa toinen henkilö. Tällaisessa tilanteessa auttaa kuitenkin se, että nukkehahmon luonnetta, puhetapaa ja liikekieltä pohditaan yhdessä. Viime kädessä ohjaaja varmistaa sen, että hahmo pysyy molemmilla nukkenäyttelijöillä samantyyppisenä. Jos taas nukke saa äänen toiselta näyttelijältä ja liikkeet toiselta, näyttelijöiden on harjoitettava todella tarkasti, että liike ja ääni katsojasta tuntuisivat tulevan samasta lähteestä.

2. Teksti ja yleisö

Nukketeatterille kirjoittavan on huomioitava yleisö monella tasolla, sillä ei ole esitystä ilman yleisöä. Kenelle esitys suunnataan? Ketä varten se tehdään? ovat perustavaa laatua olevia kysymyksiä. Tietysti on mahdollista valmistaa draama myös omaa itseään varten tai omaa ryhmäänsä varten, mutta silloin kyseessä ei ole esitys vaan pikemminkin prosessidraama, jonka kautta ryhmä haluaa oppia jotain uutta itsestään tai esityksen tekemisestä eikä sitä ole tarkoitukseen esittää yleisölle.

2.1. Nukketeatteriesityksen vastaanottotapa

Semiootikot ovat pohtineet kysymystä miten yleisö ottaa vastaan nukketeatterin. Jurkowski muistuttaa että, Prahan koulukuntaan kuuluva tutkija **Otkar Zich** väittää, että yleisö voi ottaa nukketeatterin vastaan kahdella tavalla: nukkea pidetään joko elävänä persoonana tai elottomana nukkena. Nämä erilaiset käsitykset nukesta johtavat kahteen erilaiseen esityksen vastaanottotapaan:

⁵⁵ Jurkowski 1988, 54

⁵⁶ Jurkowski 1988, 54

- A. Jos pidämme nukkeja vain nukkeina korostamme niiden elotonta materiaalia ja luonnetta. Tässä tapauksessa materia on meille jotain hyvin todellista emmekä ota vakavasti niiden puhetta ja liikettä, niiden ”elämän ilmaisu”, ne ovat meille groteskeja ja koomisia. Koska nuket ovat pieniä ja osittain (ainakin kasvot ja keho) jähmeitä ja liikkeet kummallisen ”puisia”, vaikutus on koominen. Pidämme niitä nukkeina, pieninä hahmoina, mutta ne haluavat meidän pitävän niitä ihmisinä ja tällainen aina huvittaa meitä.
- B. Toinen mahdollisuus on pitää nukkeja elävinä olentoina. Tällöin korostamme niiden elämää lähellä olevaa ilmaisu ja pidämme nukkeja tosina. Tietoisuus siitä, että nuket ovat elottomia vähenee ja meissä herää tunne jostain selittämättömästä mysteeristä, joka herättää meissä ihmetystä. Tässä tapauksessa nuket vaikuttavat meihin mystisellä tavalla.⁵⁷

Zich väittää edelleen, että katsojat reagoivat nukkeihin yhdellä tai kahdella mahdollisella tavalla, molemmat tavat etenevät kognitiosta tunteeseen, jälkimmäisen viitatessa tiettyyn esteettiseen vaikutukseen:

- | | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| * epätodellinen | * todellinen |
| * eloton (pelkkää materiaa) | * elollinen (elämän illuusio) |
| * groteski ja koominen | * mystinen ja ihmeellinen |

Zichin mukaan siis katsojat pitävät nukkeja mystisinä, kun niiden elämän manifestaatio korostuu ja niiden ilmaisu pidetään totena. Toisessa tapauksessa nuket ovat groteskeja ja koomisia, ja silloin korostuu se että ne ovat puisia ja elottomia, jolloin siis materia on todellista.⁵⁸

Voidaan siis todeta, että silloin kun katsoja pitää nukkeja mystisinä, näkökulmaa ja suhtautumistapaa hallitsee sisäinen puoli eli ilmaisu on tällaiselle katsojalle ensisijainen asia. Kun taas silloin kun nuket ovat katsojalle vain puisia ja elottomia, katsojan näkökulmaa hallitsee ulkoinen, se miltä nukke näyttää ulkoisesti eli materia on hallitseva elementti.

On mahdollista myös ajatella, että aikuinen katsoja edustaa yleensä ensimmäistä tapaa suhtautua nukkeen eli nukke on eloton, groteski ja koominen. Sen sijaan lapsikatsoja eläytyy nukken omaan maailmaan ja nukken ilmaisuun ja pitää nukkea elollisena ja mystisenä. Lapsen suhtautuminen

⁵⁷ Jurkowski 1993, 29 ja Shershow 1995, 214 sekä Jurkowski 1988, 57-58

⁵⁸ Shershow 1995, 214-215

nukkeen on hyvin mielenkiintoinen, usein kuulee yleisön joukosta heleän lapsen äänen kysyvän: äiti, eihän nämä nuket ole eläviä, eihän? Lapsen pitää siis tarkistaa asia järkevältä aikuiselta, joka tietysti vakuuttaa että nuket ovat vain nukkeja. Jos lapsi sen sijaan tiedustelee asiaa vieressään istuvalta toiselta lapselta, vastaus onkin yleensä toisenlainen. Havaitsin samantapaisen suhtautumisen lapsen ja patsaan välillä. Pieni vauva ei ollut kiinnittänyt mitään huomiota huoneessa olevaan patsaaseen ennen kuin hän oli kahdeksan kuukauden ikäinen (patsas oli lapsen mummilassa, jossa hän vieraili vanhempiensa kanssa usein). Tullessaan taas kerran tuttuun huoneeseen hänen katseensa kiinnittyi miestä esittävään patsaaseen, jossa mieshenkilö on kuvattu hartioista ylöspäin. Lapsi pelästyi niin, että vapisi. Sen jälkeen hän yritti hymyillä patsaalle, kun patsas ei lapsen yrityksistä huolimatta vastannut hymyyn, hän otti äitiä kaulasta kiinni ja käänsi katseensa pois. Koko vierailun ajan aina, kun lapsi kulki aikuisen sylissä patsaan ohi, hän osoitti sormellaan sitä, mutta jos hänet vietiin lähemmäksi, hän taas pelästyi. Sama toistui parin kuukauden ajan, kun lapsi tuli kyläilemään mummilaan. Patsas oli edelleen hänen suuren mielenkiintonsa kohde, mutta pelko ei ollut enää niin suuri kuin alussa, selvästi hän kuitenkin piti hahmoa jollain tavalla elävänä.

Toinen mielenkiintoinen tapaus oli eräässä nukketeatteriesityksessä, joka oli sanaton, esitys toteutettiin vain musiikin ja nukkejen avulla. Esityksen aikana näyttelijät kuulivat lasten selittävän toisilleen, mitä nuket heidän mielestään sanoivat. Lapset tavallaan tekstittivät itse esityksen, sillä mitään tekstiä ei esityksessä ollut. Lasten mielikuvitus riitti tällaiseen toimintaan eivätkä he kyselleet, miksi nuket eivät puhu.

Scott Cutler Shershow kertoo kirjassaan *Puppets and "popular" culture*, että semiootikko **Petr Bogatyrev** (k.1971) kritisoi Zich`iä siitä, että hän ei tunnista nukketeatteria omana ainutlaatuisena merkkisysteeminään. Sillä jos nukketeatteria luetaan kirjaimellisesti ihmisteatterin merkkisysteemiä käyttäen, sitä pitää koomisena ja groteskina, kun sitä pitäisi lukea riippumattomana, nukketeatterin omana merkkisysteeminä, jolloin suhtautuminen siihen on erilainen. Henryk Jurkowski puolestaan huomauttaa, että Bogatyrev edellyttää kahden erilaisen yleisön vastaanottotavan olemassaoloa. Tavallisesta kansasta koostuva yleisö pitää nukkeja mystisinä, kun taas oppinut/ sivistynyt yleisö pitää nukkeja vain elottomina nukkeina. Semioottinen systeemi, ainakin draamaan liittyvä, edellyttää erilaisten odotusten kokoelmaa, jota muovaavat tavat, koulutus, kokemus, jolloin erilaisten sosiaaliluokkien vastaanotto voi vaihdella, vaikka kyseessä onkin sama esitys..⁵⁹

⁵⁹ Shershow 1995, 216-217

Tietysti erilaiset ihmiset ottavat esityksen vastaan eri tavalla, mutta johtuuko se siitä, että ihminen on korkeasti sivistynyt vai ei, on toinen kysymys. Toiset ihmiset kokevat asiat mystisemmin ja ovat valmiimpia ihmettelemään maailmaa, kun taas toiset ovat enemmän ”jalat maassa” olevia realisteja, jotka ovat koko ajan tietoisia nukkejen nukenomaisuudesta. Nukketeatterille kirjoittavan on kohdattava molemmat katsojina.

Olen useasti pohtinut ovatko katolilaiset valmiimpia hyväksymään ihmeen näyttämöllä kuin protestantit tai ei-hengelliset ihmiset? Perustelen ajatustani seuraavasti: katolisessa kirkossa, niin läntisessä kuin itäisessä riituksessa, symboleilla on suuri merkitys. Katolilaiset oppivat jo pienestä pitäen ”lukemaan” symbolikieltä, se on heille uskon merkkikieltä. Jo liturgiset värit ovat uskon kieltä, jotka kertovat symbolit tuntevalle, mitä aikaa tai juhlaa kirkossa kulloinkin vietetään. Kiinnostavaa on myös se, miten katolilaiset suhtautuvat veistoksiin ja patsaisiin tai miten itäisen kirkon ihmiset suhtautuvat ikoneihin. **Katriina Andrianov** artikkelissaan *Keskustelu Pyhän Olavin kanssa* pohtii keskiajan ihmisten suhtautumista pyhimyksiä esittäviin veistoksiin. Hän kertoo istuneensa Messukylän vanhassa kirkossa ja käyneensä fiktiivistä keskustelua Pyhän Olavin kanssa. Andrianov arvelee, että pakanuuden aikaiset jumalhahmot kuten esimerkiksi pellon Pekko, joka takasi hyvän sadon, vaihtuivat kristillisiin pyhimyksiin kristinuskon myötä. Niihin kuitenkin suhtauduttiin paljolti samalla tavalla. Ilmeisesti pellon Pekko vaihtui kristillisen kuningas Olavin figuuriksi. Artikkelin Pyhä Olavi puhuu näin: ”[...] Mutta ihminen kaipaa ihmettä, pyhän kosketusta. Esineen herääminen eloon on ihme. Missä te nykysuomalaiset voitte enää sellaista kokea?”⁶⁰

Andrianov pohtii edelleen, että ehkäpä nukketeatterin lumovoima perustuu juuri tuohon ihmeeseen. Figuuri animoituu, eloton elollistuu. Hänen mukaansa teatterinukke ei aina tarvitse liikettä eikä mitään muitakaan efektejä, ollakseen hetken elävä. Kun ihmisnäyttelijät suhtautuvat liikkumattomaan figuuriin kuin elolliseen olentoon, figuurista tulee idoli. Näin sen funktio ritualistisessa, myöhemmin teatterillisessä, tapahtumassa on kiertänyt täyden syklin, monien kehitysvaiheitten kautta.⁶¹ Pyhä Olavi päivittelee vielä tässä fiktiivisessä keskustelussa: ”Tarkoitatko, että minä, Pyhän Olavin puufiguuri, edustan yhtä kehitysvaihetta nukketeatterin historiassa? Että minä olen toiminut linkkinä rituaalin ja nukketeatterin välillä? [...]”⁶²

⁶⁰ Andrianov 2009, 25,29

⁶¹ Andrianov 2009, 29

⁶² Andrianov 2009, 29

Katolisissa kirkoissa on tänäkin päivänä pyhimysten patsaita. Usein kyseisen kirkon oma suojeluspyhimys tai paikkakunnalle muuten tärkeä pyhimys on saanut paikkansa kirkon sisällä. Varmaa on kuitenkin se, että jokaisessa katolisessa kirkossa on Neitsyt Marian patsas, se on tärkeällä paikalla ja se on merkitykseltään myös hyvin tärkeä. Toiset katolilaiset silittävät patsasta, suutelevat sitä, asettavat sen eteen kukkia ja rukouskynttilöitä. Heille Marian patsas edustaa jotain Pyhästä Neitsyt Mariasta, vaikka he varmasti järjellään ymmärtävät, että patsas on ihmisen puusta tai kivistä tekemä. Jos he ajattelisivat patsaan olevan vain materiaa, tuskin he kohtelisivat sitä näin. Siinä muodossa oleva patsas siinä tietyssä paikassa eli kirkossa edustaa jotain oikeasta elävästä Pyhästä Mariasta. Ehkäpä katolilaisten on myös helpompi suhtautua nukketeatterinäyttämöllä tapahtuvaan ilmaisuun, sillä hetkellä siinä paikassa nuket edustavat jotain todellista, ne elävät sen hetken katsojille, ne edustavat jotain todellisesta elämästä, siksi niitä voi esityshetken ajan pitää elävinä. Jos Andrianovin artikkelissa Pyhä Olavi mietti sitä, onko hän ollut linkkinä rituaalin ja nukketeatterin välillä, varmempaa on ehkäpä se, että tuo linkki olisikin juuri Neitsyt Maria. Tiedetään nimittäin marionettinuketin historiasta, että kyseinen nukke on saanut nimensä Neitsyt Marialta. Andrianovkin toteaa munkkipappien saaneen vaikutteita kierteleviltä viihdyttäjiltä saarnojensa elävöittämisiksi ja ihmisten mielenkiinnon houkuttelemiseksi.⁶³ **Margareta Sörenson** viittaa myös nukketeatteria käsittelevässä kirjassaan vanhaan tarinaan kerronnan elävöittämisestä ja marionettinuketin alkuperästä. Keskiajalla saarnat olivat kansankielisiä tärkeitä opetuspuheita, ja joku munkkipappi jossain kirkossa sai idean elävöittää kertomustaan Neitsyt Mariaa esittävän veistoksen avulla. Hän oli saanut Marian toisen käden irti ja liittänyt sen paksulla puunaulalla takaisin ja käteen oli sidottu köysi. Toinen henkilö seisoi pylvään takana köysi kädessään ja papin päästessä kerronnassaan huippukohtaan, piilossa olevan henkilö vetäisi köydestä, jolloin kansa näki Marian kohottavan kättään. Tämän jälkeen naruilla liikuteltavaa nukkehahmoa alettiin kutsua sanalla marionetti, joka on italiaa ja tarkoittaa pikku Mariaa.⁶⁴

Pohtiessani Bogatyrevin ajatusta kahdenlaisesta yleisöstä, kansanomaisesta ja sivistyneestä, mieleeni nousee Raamatun kohta Luukkaan evankeliumista (Luuk.10:21-22), missä puhutaan että evankeliumi on monille viisaille ja järkeville salassa, mutta lapsenmielisille se avataan. Jospa nukketeatterinkin salat aukeavat paremmin sellaiselle katsojalle, joka heittäytyy koko sydämellään mukaan teatterileikkiin eikä anna nukkejen jähmeiden kasvoniilmeiden tai jäykän vartalon häiritä eläytymistä. Paljon on yhteistä uskonnon harjoittamisessa ja teatterissa, vaikka sitä eivät toiset kovin mielellään myönnäkään. Seremoniat ja rituaalit ovat ihmiselle tärkeitä asioita ja niistä saamme nauttia niin nukketeatterissa kuin kirkossakin, vaikka tietysti eri tavalla ja eri tasolla.

⁶³ Andrianov 2009, 28

⁶⁴ Sörenson 1989, 8

2.2. Esityksen tulkinnan monimuotoisuus

Aarne Kinnunen teoksessaan *Draaman maailma – villiintynyt puutarha* toteaa, että näytelmä on kommunikaatioprosessi, jonka joku on meille esittänyt. Toisaalta se on todella tapahtunut näytelmän henkilöiden välillä, toisaalta se on sepite, fiktio. Hän pitää tärkeänä, että vastaanottaja eli katsoja ymmärtää, että teos on aina monen lähettäjä - vastaanottaja ketjun osa ja katsojan on pidettävä mielessään tämä moninaisuus.⁶⁵ Katsojan on siis hyvä muistaa, että hänen tulkintansa esityksestä on vain yksi monesta mahdollisesta tulkinnasta. Jokainen katsoja, niin lapsi kuin aikuinen, tulkitsee näkemäänsä esitystä omasta kokemuksestaan käsin ja näin tulkinnatkin ovat henkilökohtaisia, vaikka tekstin kirjoittaja olisikin tarkoittanut ohjata katsojan näkökulmaa tiettyyn suuntaan. Kinnunen puhuu myös *näyttökulmasta* ja *näkökulmasta*. Näyttökulmalla hän tarkoittaa sitä tapahtumasarjan, tarinan, prosessin sijaintia, jonka kirjailija antaa lukijaan/ katsojaan nähden. Tekijä siis antaa näytön jostain. Kinnusen mukaan näyttökulmaa ei voitane säätää, sitä voidaan vain analysoida.⁶⁶ Nukketeatteri Hupilaisen näytelmässä *Thórlak, jään ja meren poika* näyttökulmana voitaisiin pitää viikinki Thórlakin matkaa maasta toiseen hänen etsiessään onneaan. Näkökulma on Kinnusen mukaan sitä vastoin se kulma, josta metaforisessa mielessä katsellaan, nähdään. Näkökulma on siis kyseessä kun tapahtumasarjaa tarkastellaan ja tämä taas on tulkinnanvaraista. Onko näkökulma sitten aina sankarin näkökulma? Eikö kirjailija halua katsojan/ lukijan asettuvan juuri sankarin asemaan ja samastua häneen ja hänen kohtaloonsa? Hupilaisen näytelmässä näkökulma olisi siten viikinki Thórlakin näkökulma eli katsojan halutaan eläytyvän sankarin vaikeuksiin, urotöihin ja unelmiin.

Thórlak on erilainen viikinki, joka rakastaa rauhaa ja siksi lähtee isänsä viikinkipäällikön hallitsemasta Islannista. Hän seilaa laivallaan kohti Norjaa, jossa hän tapaa kauniin prinsessan. Norjan kuningas ei halua antaa tytärtään vihollisensa pojalle ja siksi määrää hänelle vaikeat tehtävät, joista ei arvele Thórlakin selviävän. Näytelmän kuluessa Thórlak yrittää selviytyä tehtävistään ja saa yllättävää tukea laivansa keulassa olevalta lohikäärmeeltä. Thórlak on näytelmässä kuvattu rohkeaksi, mutta herkäksi nuoreksi mieheksi, jota heikkona hetkenään auttaa laivan lohikäärme. Näytelmässä on myös kuningas Olavi, joka on vahva persoona, tietysti jollain tavalla Thórlakia vastustava hahmo, toinen tärkeä hahmo on prinsessa Ingegerd, joka rakastuu Thórlakiin, mutta ei esiinny näyttämöllä kuitenkaan muuta kuin näytelmän alussa ja lopussa. Näytelmä on rakennettu niin, että katsoja melko todennäköisesti samastuu sankariin eikä muihin esiintyviin hahmoihin, joita on toki muitakin kuin yllä mainitut.

⁶⁵ Kinnunen 1985, 73

⁶⁶ Kinnunen 1985, 57-60

Heta Reitala ja Timo Heinonen artikkelissaan *Dramatisoitua todellisuutta* toteavat, että tutkimuksessa merkityksiä, ”oikeaa tulkintaa” on jäljitetty aikojen kuluessa joskus taiteilijan elämäkerrallisten yksityiskohtien ja tuotannon välisistä yhteneväisyyksistä tai taiteilijan itse kertomista tarkoituksistaan, ja näissä tapauksissa usein ulkomaailma on unohtunut.⁶⁷ Toisaalta taas tekstin on nähty tarkoitushakuisesti heijastavan yhteiskunnan rakenteita ja ristiriitoja. Reitala ja Heinonen pitävät lähtökohtanaan barthesilaista käsitystä: ”*Totuuskokemus on olennaisella tavalla tulkintakokemus*”. **Roland Barthesin** (k.1980) mukaan kirjailijalla ei ole etuoikeutta teoksen tulkintaan eikä kirjailija toisaalta kykene takaamaan teoksen mahdollisia merkityksiä.⁶⁸ Tulkintakokemuksen yksilöllisyyteen nukketeatterin tekijät törmäävät tietysti joka esityksen kohdalla. Erilaisuutta tulkinnoissa on jo aikuis- ja lapsiyleisön välillä yleisesti, kuten edellä on todettu. Esityksen vastaanottoon sisältyy aina myös sosiaalinen ulottuvuus. Millainen on katsojan oma sosiaalinen tausta, sen hetkinen tunnetila, elämäkokemus ja aiheen koskettavuus. H.C. Andersenin tutusta sadusta *Peukalo-Liisa* dramatisoitu esitys on ollut nukketeatteri Hupilaisen ohjelmistossa kauan, voitaisiin sanoa, että se on ollut ”kestosuosikki”.⁶⁹ Esitys on voimakkuudellaan yllättänyt tekijänsäkin monesti, sillä se on usein vaikuttanut syvästi katsojiin, niin lapsiin kuin aikuisiin. Jotkut lapset ovat itkeneet esityksen loppukohtauksen aikana, ja kun syytä itkuun on jälkepäin heiltä kysely, vastaus on ollut: kun se oli niin liikuttava tai kun se oli niin kaunis. Se, että lapsi oli itkenyt, ei johtunutkaan siitä, että esitys olisi ollut jollain tavalla pelottava, vaan ilmeisesti vahva tunnelma oli saanut kyöneet silmiin. Eräs naiskatsoja totesi esityksen jälkeen, että olimme tehneet esityksen läheisriippuvuudesta, josta niin paljon nykyään puhutaan. Me tekijät olimme taas kerran hyvin hämmästyneitä katsojan tulkinnasta, sillä meidän tarkoituksemme ei ollut käsitellä läheisriippuvuus teemaa. Katsoja tulkitsee näkemäänsä omasta kokemuksestaan käsin ja kiinnittää huomionsa niihin seikkoihin, jotka juuri sillä hetkellä ovat hänen henkilökohtaisessa maailmassaan jollain tavalla pinnalla.

Samaisen *Peukalo-Liisa* esityksen jälkeen keväällä 2011 pyysimme lapsia piirtämään näkemästään ja kokemastaan. Ryhmän oma opettaja tuli myöhemmin luoksemme muutamien piirustusten kanssa itsekin hyvin häkeltyneenä siitä, miten lapsi oli piirustuksellaan kertonut samalla omasta elämäntilanteestaan. Lapsiryhmän adoptiolapsi oli piirustuksessaan käsitellyt sitä kohtaa, missä *Peukalo-Liisan* äiti kertoo, että hänellä ei ole lasta mutta hän kovasti haluaisi saada lapsen. Toisen lapsen piirustuksessa musta pääskynen peitti lähes puolet paperista, vaikka esityksessä

⁶⁷ Reitala-Heinonen 2001, 22

⁶⁸ Reitala-Heinonen 2001, 22-23

⁶⁹ *Peukalo-Liisan* ensi-ilta 2001, edelleen ohjelmistossa

pääskynukke oli hyvin pieni. Pääskynen vie Liisan pois pimeästä maan alta, ja lapsi oli halunnut opettajansa kirjoittavan kuvan viereen näytelmässä lausutut sanat: annatko jonkun toisen päättää omasta elämästäsi. Sama lapsi piirsi hiiren ja Liisan, joka sanoi, että ei ole syönyt kolmeen päivään.⁷⁰ Saimme tietää, että kyseinen lapsi oli lastensuojelun piiristä. Kolmas lapsi piirsi tarkan kuvan esiintyjästä, teatterivaloista sekä loppusuudelmasta.⁷¹ Tulkinta on siis henkilökohtaista ja katsoja poimii esityksestä ne kohdat, jotka koskettavat häntä juuri sillä hetkellä. Voihan olla, että jos sama katsoja näkee esityksen toisen kerran, hän kiinnittää huomiota aivan toisenlaisiin yksityiskohtiin, niihin jotka taas sillä hetkellä koskettavat hänen elämäänsä.

On varmasti totta, kuten Reitala ja Heinonen viittaavat artikkelissaan Roland Barthes toteamukseen, että kirjailijalla ei ole etuoikeutta teoksen tulkintaan, eikä kirjailija toisaalta kykene takaamaan teoksen mahdollisia merkityksiä.⁷² Samaisessa artikkelissa pohditaan ajan kokemusta draamassa. Draaman maailma mielletään jatkuvan kehityksen alaiseksi ja dynaamiseksi, draamalla on futuurinen aikamuoto. Jean-Francois Lyotard (k.1998) ilmaisee asian ”menneen futuurina”.⁷³ Nukketeatterin maailmassa teksti on aina alisteinen toiminnalle, jolloin tämä draaman dynaamisuus ja sen eteenpäin vievä liike korostuvat. Toiminta vie esitystä eteenpäin enemmän kuin teksti. Monet nukketeatterin ammattilaiset varoittavatkin sanomasta liian paljon. ”Älä sano vaan tee” – annetaan usein aloitteleville nukketeatterilaisille ohjenuoraksi. Tekstin kirjoittaja saa tosi tarkkaan miettiä ne lauseet, joita käsikirjoitukseen laittaa. Koska tekstiä on vähän suhteessa esityksen keston, se mitä sanotaan saa painoarvoa enemmän kuin sellaisessa näytelmässä, joka perustuu enemmän tekstiin ja pitkiin dialogeihin.

2.3. Yleisön on ymmärrettävä, välitettävä, tunnettava

Niin kuin edellä jo totesin, on tarkoituksenmukaista huomioida kenelle kirjoittaa eli ketkä tulevat olemaan esityksen kohderyhmä, ennen kuin aloittaa nukketeatteritekstin kirjoittamisen. On aivan erilaista kirjoittaa näytelmätekstiä kolmevuotiaille, alakoululaisille, teini-ikäisille tai aikuisille. Toisaalta taas hyvä nukketeatteriesitys on rakennettu niin, että siinä on eri tasoja kaikenikäisille. Pieni katsoja ihmettelee nukkeja, kuuntelee musiikkia, mutta juoni ei vielä hänelle ole tärkeää, sen sijaan esikouluikäinen haluaa ymmärtää juonen ja hänelle sankariin samastuminen on merkityksellistä. Teini-ikäiset ovat nukketeatterin katsojina todella haastavia, monet heistä ajattelevat, että tämä teatterimuoto on tarkoitettu vain pikkulapsille eikä siis todellakaan kiinnosta

⁷⁰ Liite 4

⁷¹ Liite 5

⁷² Reitala-Heinonen 2001, 23

⁷³ Reitala-Heinonen 2001, 20

heitä. Joskus kuitenkin tapahtuu niin, että teini-ikäinen unohtaa kriittisyytensä ja tempautuu mukaan esitykseen. Aikuisyleisö asettaa erilaisia vaatimuksia juonen kuljettelussa ja tietysti esimerkiksi huumorin käyttö on toisenlaista kuin lapsille suunnatuissa esityksissä. Kuten **Jouko Aaltonen** kirjassaan *Käsikirjoittajan työkalut* toteaa: ”Mitä tarkemmin kohderyhmä on rajattu, sitä varmemmin saavutetaan asetettu päämäärä, osutaan maaliin.”⁷⁴

Yleisön taustan tunteminen ainakin jollakin tasolla on tärkeää, sillä esityksen on kosketettava katsojaa. Jos esityksellä ja katsojalla ei ole minkäänlaista yhteistä kosketuspintaa, katsojan mielenkiinto loppuu aika nopeasti. Kuten näyttelijä **Pentti Siimes** kerran totesi: ”Jos en teatterissa näe kunnolla mitä näyttämöllä tapahtuu tai jos en kuule mitä näyttelijät puhuvat tai jos en ymmärrä mistä on kysymys, lähdän pois.”⁷⁵ Suomessa pidettävillä nukketeatterifestivaaleilla oli vuonna 2010 esiintymässä puolalainen ryhmä, jonka esitys oli palkittu toisilla festivaaleilla hieman ennen heidän saapumistaan Suomeen. Monet nukketeatterin ystävät ja tekijät istuivat katsomossa odottaen innokkaasti kehuttua esitystä. Kävi kuitenkin niin, että esitys ja suurin osa katsojista eivät kohdanneet. En usko, että kieli oli ainoa tekijä, sillä salin seinällä kulki myös englanninkielinen teksti. Miksi sitten kävi näin? Oliko kenties aihe liian kaukana katsojien maailmasta? Ei varmasti sekään ollut syynä, sillä teemana oli jäätikölle jääneet tutkimusmatkailijat, jotka kärsivät kylmästä ja lumesta, siis suomalaisille kuitenkin tuttu asia. Yleisö halusi ymmärtää ja suhtautui aluksi positiivisesti esitykseen. Pieniä naurahduksia kuului sieltä täältä kun katsojat arvelivat, että nyt oli hauska kohta, mutta vähitellen ei kukaan enää reagoinut mitenkään. Katsoja ei saanut kiinni mistään, lumi ja kylmyys eivät riittäneet pitkään pitämään mielenkiintoa yllä. Esityksen juoni jäi ymmärtämättä ja ennen kaikkea se, miksi esitys oli tehty ja ketä varten? Kuten Jean M. Mattson toteaa: ”As a playwright considers his choice and his subsequent adaptation, he can never afford to forget that the audience is out there. And that audience must **understand, care, and be satisfied.**”⁷⁶

Symbolit ovat nukketeatteriesityksessä vahvasti läsnä kuten edellä jo totesin, eikö katsojat sitten pystyneet lukemaan puolalaisen esityksen symbolikieltä vai mistä johtui, että katsojat jäivät kylmiksi?. Tosin symbolit voivat puhua meille, vaikka emme sitä tietoisesti huomaisikaan. Eri kulttuureissa on erilaisia symboleja, voimmeko sitten ymmärtää meille vieraaseen kulttuuriin sisältyviä symboleja? Oili Sadeoja on sitä mieltä, että nukketeatteri on kytköksissä mielen esihistoriaan. Nukketeatteri liikkuu ihmismielen syvemmissä kerroksissa, jossa on häivähdyksiä esihistoriasta. Hänen mielestään nämä myyttiset häivähdykset ovat todellakin olemassa. Sadeojan

⁷⁴ Aaltonen J 2003, 18

⁷⁵ Henkilökohtainen tiedonanto: kyse on monivuotisesta perheystävyydestä P. Siimeksen kanssa, alkoi kun olin 4-vuotias.

⁷⁶ Mattson 1997, 40

näytelmässä *Matin palkka* on tärkeässä osassa karhu, joka on voimakas myyttinen muistuma suomalais-ugrilaisten kansojen esihistoriasta. Hänen mielestään symbolin voi tunnistaa ”sisäisin silmin”, vaikka se ei olisikaan omaan kulttuuriin liittyvä. Sadeoja jatkaa: ”*Tiedostamattoman ja tietoisien tilan välillä on niin sanottu kolmas tila, siihen mielestäni liittyy nukketeatteri. Nukketeatteri menee puhutun kielen taakse, sitä ei tarvitse selittää, se on kuvia.*”⁷⁷

Hyvän nukketeatteritekstin salaisuus on Currell`n mielestä siinä, että laitetaan yleisö töihin, ei tehdä sitä heidän puolestaan. Yleisön on löydettävä se, mikä liikkuu nukken päässä tai sydämessä, mitkä ovat alitekstin ideat. Currell jatkaa, että on monia tapoja saada yleisö mukaan, mutta tärkeintä on vihjata, ehdottaa, kutsua yleisö täyttämään mielikuvituksellaan ne ulottuvuudet, joita nukket eivät voi saavuttaa. Nukkenäyttelijän on kyettävä kutsumaan yleisö ajattelemaan ja tuntemaan, koskettamaan tavalla, jolla elävät näyttelijät koskettavat katsojaa.⁷⁸

Se, että tarvitaan yleisö sytyttämään esiintyjä, on selvää niille, joilla on esiintymiskokemusta millä tahansa alueella. Luennoitsijakin puhuu paremmin, kun yleisö on kiinnostunut siitä, mitä hän puhuu. Esiintyjä odottaa yleisöltä reaktioita, mitä voimakkaammin yleisö antaa palautetta esiintyjälle, sitä enemmän esiintyjä yrittää. Reaktioiden ei tarvitse aina olla naurua, itkuja tai esimerkiksi lasten esityksissä verbaalista kommunikointia näyttämöllä olevien kanssa. Positiivisen mukanaolon voi vain tuntea, sitä on usein vaikea edes selittää. Katsojan esitykseen tuoma läsnäolo on nukketeatterissa hyvin voimakas aspekti. Nukketeatteri on yleensä pienten yleisömiöiden teatteria, siinä nukke, nukkenäyttelijä ja katsoja ovat fyysisesti hyvin lähellä toisiaan. Nukketeatteri taiteenlajina on kommunikaatioprosessia parhaimmillaan. Näyttelijä pystyy kesken esityksen muuttamaan tulkintansa voimakkuutta yleisön reaktioiden mukaan, näin erityisesti pienten lasten esityksen ollessa kyseessä. Heli Aaltonen toteaa: ”*Nukketeatteri on kokeilevan ja vuorovaikutuksellisen teatterin alue. Se ei ole kehittynyt virallisesta yhteiskunnan valtaapitävien institutionaalista teatteriperinteestä, vaan epävirallisesta, komediallisesta ja kritisoivasta perinteestä.*” Hänen mukaansa nukketeatterin perinteeseen kuuluu juuri se, että katsojat ovat interaktiivisesti osana esitystä.⁷⁹

Interaktiivisuudessa piilee myös vaaransa. Kuinka paljon on jätettävä tilaa katsojan kommenteille? Kuinka ne tulisi ottaa huomioon? Lapsikatsoja voi pettyä jos hänen kommenttiaan esityksen aikana ei huomioida, mutta jos yhden katsojan kommentti otetaan huomioon ja näyttelijä reagoi siihen,

⁷⁷ Sadeojan haastattelu 2008

⁷⁸ Currell 2002, 162

⁷⁹ Aaltonen H 2002, 23

muutkin innostuvat sanomaan oman painavan sanansa tapahtumien kulkuun. Näin voi syntyä hallitsematon tilanne, yleisön puolelta vyöryy repliikkejä eikä niihin voi kaikkiin reagoida. Joskus teatteriteksti on suunniteltu niin, että lapsilta kysellään esityksen aikana ehdotuksia tapahtumien kulkuun. Klassinen esimerkki on kohta, jossa joku on mennyt piiloon ja lapsilta tiedustellaan tietävätkö he missä hahmo piileskelee. Tällaisella kysymyksellä saa varmasti vastauksia ja neuvoja. Suomen nukketeatterimaailman voimahahmo **Matti Ranin** on eräässä haastattelussaan sanonut, että lasten osallistuminen nukketeatteriesityksessä on tärkeää ja olennaista, nukketeatteriperinteeseen vahvasti kuuluvaa.⁸⁰ Matti ja Irja Raninin Kasper-esityksissä lapset otettiin hyvin voimakkaasti mukaan tapahtumien kulkuun.

Bicât pitää tärkeänä sitä, että lapsikatsoja tuntee voivansa vaikuttaa tapahtumien kulkuun näyttämöllä. Hän voi esimerkiksi varoittaa vaarasta tai tehdä taikoja, näin lapsi tuntee vaikuttaneensa esitykseen omalla panoksellaan ja hänen sitoutumisensa esitykseen vahvistuu. Bicât tarjoaa myös keinon, jolla kontrolloida lasten innokkuutta, silloin kun se tuntuu estävän juonen eteenpäin viemisen. Hän kehottaa sisällyttämään tarinaan juuri tällaiselle kohdalle jonkin juonen kääntein, jolloin lapset luonnostaan hiljentyvät taas seuraamaan mitä tapahtuu..⁸¹

2.4. Lapsi katsojana

Lapselle jokainen päivä on seikkailu, hän kohtaa monia ihmeellisiä ja uusia asioita päivittäin. Lapsella on taito ihmetellä maailmaa, mikä taito monelta aikuiselta on jo kadonnut. Aikuiselle uusi päivä on tavanomainen, tuttuja rutiineita täynnä, harvoin hänen kohdalleen osuu mitään mullistavan uutta. Onneksi teatterissa aikuinenkin saa ihmetellä rauhassa ja luvalla.

Kun lapsikatsoja saapuu teatteriin, hänelle uusia asioita tulvii jo eteisessä ja katsomossa, puhumattakaan silloin kun esitys alkaa. Pimeys tai musiikki saattavat jo pelästyttää ensikertalaista. Monissa nukketeattereissa onkin tapana kertoa ennen esitystä, mitä kaikkea teatterissa on näkyvillä, ja voidaan jopa kokeilla pimeyttä ennen kuin näytelmä alkaa. Siis teatteriseikkailu kohtaa lapsen huomattavasti ennen kuin aikuiskatsojan ja ennen kuin varsinainen tarina edes käynnistyy.

Bicât toteaa, että lapsille suunnattujen tekstien on oltava kuin tutkimusmatkoja. Tarinan on hänen mielestään oltava yksinkertainen ja suoraviivainen, sellainen minkä lapsi pystyy ymmärtämään. Tarinassa on päästävä asian ytimeen ja se on esitettävä selkeästi ja totuudellisesti, kunnioittaen

⁸⁰ Raninin haastattelu 1994

⁸¹ Bicât 2007, 118

lapsen kehitystä ja kiinnostusta.⁸² Miten nopeasti sitten asian ytimeen on päästävä niin, että esitys ei ole tylsä ja lopputulos itsestään selvä? Mielestäni lapsikatsojakin jaksaa seurata juonen kehittelyä johdanto-osasta varsinaiseen huippukohtaan, ei sinne niin kova kiire ole. Erityisesti esityksen alkupuolella voi olla enemmän tekstiä, joka ilmaisee yhdessä toiminnan kanssa mistä näytelmässä on kyse ja mikä on se ongelma, jota ryhdytään selvittämään. Lapsikatsoja on vaativa katsoja, hän huomaa heti epäaitouden esimerkiksi näyttelijäntyössä eikä ”osta” sitä. Erään kerran kuului kesken nukketeatteriesityksen lapsen kirkas ääni: ”En tahdo, että aikuiset ovat tuollaisia!” En tiedä, mitä lapsi tarkalleen ottaen tarkoitti tuolla huomautuksellaan. Tarkoittiko hän, että näyttelijä lähestyi katsojaa mielistelevällä, epäaidolla tavalla vai eikö hänen mielestään ollut sopivaa, että aikuiset ”leikkivät” nukeilla? Lasten kommentit esityksestä ovat tärkeitä ja aina on hyvä miettiä, mistä ne nousevat.

Bicât varoittaa kirjoittajaa siitä, että juoni ei saa kehittyä liian suurella vauhdilla eivätkä näyttelijät saa käyttää monimutkaista kieltä, sillä silloin lapsikatsoja ei pysty seuraamaan esitystä.⁸³ Tässä on todella haastetta kirjoittajalle: miten kehitellä juonta niin, että nuorinkin katsoja pysyy mukana, samalla kun vanhempi lapsi ei kyllästyisi liian yksinkertaiseen tarinaan. Samoin on laita käytetyn kielen kanssa, sen on oltava tarpeeksi selkeää ja yksinkertaista, että nuorinkin katsoja ymmärtää, mutta silti kielen on oltava rikasta, kaunista ja ajatteluun rohkaisevaa. Bicât`n mielestä kirjoittajan taidot tulevatkin juuri tässä esille, että hän pystyy tuottamaan tarpeeksi monimutkaista tekstiä, joka pitää kaikkien tarkkaavaisuuden hereillä ja tempaa katsojat mukaansa ja jopa ylittämään normaalin ymmärryksen rajat, mutta samalla juonen suuret linjat pitää olla sellaiset, että vähemmän kokenut teatterissakävijä ymmärtää ja hyväksyy juonen käänteet.⁸⁴

Kirjoittajalle on etu jos hän työskentelee lasten kanssa tai muuten tuntee lasten maailmaa hyvin. Silloin hän ymmärtää lasten eri kehitysvaiheet ja ne huomioiden pystyy kirjoittamaan eri-ikäisille lapsille sopivaa näytelmätekstiä. Kun kirjoittaja ja näyttelijät ovat kokeneita työskentelemään lasten kanssa, he myös luottavat lapsiin ja heidän kykyynsä tehdä yhteistyötä. Kirjoittaja uskaltaa jättää tekstiinsä ”tyhjiä” kohtia eli antaa nukan kysellä lapsilta neuvoa tai apua, vaikka ei voikaan olla varma, mitä lapset kulloinkin vastaavat tai tekevät. Kirjoittaja luottaa lapsiin, mutta myös näyttelijöihin, jotka omalla taidollaan osaavat luotsata lasten kommentteja niin, että juonen kulku ei vaarannu.

⁸² Bicât 2007, 49

⁸³ Bicât 2007, 50

⁸⁴ Bicât 2007, 50

Lapset rakastavat toistoa, heistä se on hauskaa ja turvallista. Jokainen, joka on lukenut pienelle lapselle hänen lempikirjaansa tietää, että ei kannata hypätä yli jonkun tekstinpätkän, sillä pieni kuulija tuntee tutun tarinan ja haluaa kuulla sen kerta toisensa jälkeen juuri sellaisena, kun on sen tottunut kuulemaan. Aikuiset sen sijaan tietävät toiminnan todennäköisen tuloksen, he eivät esimerkiksi naura montaa kertaa samalla jutulle kuten lapset. Pieni lapsi ei tiedä vielä mikä on tulos tietystä toiminnasta, vaan aina yhtä iloisesti yllättyy, kun käy samalla tavalla kuin viimeksikin. Hyvä esimerkki on vanha norjalainen satu *Kolme pukkia ja peikko*. Vaikka lapsi olisi kuullut sadun monta kertaa ja tietää, että pukit voittavat peikon, silti tulos aina yllättää, kun sen näkee näyttämöllä. Kun peikko ilmestyy sillan alta kyselemään pukilta, miksi se kulkee sillalla, ei lapsi voi olla ihan varma hyökkääkö peikko kuitenkin pikkupukin kimppuun. Aikuinen sen sijaan on varma, että pikkupukki saa rauhassa mennä toiselle puolelle eikä ole hämmästynyt siitä, että isopukki lopulta voittaa peikon. Lapsi taas on haltioissaan pukkien voitosta kerta toisensa jälkeen. Lasten elämä on täynnä toimintaa, jonka tulos on täydellinen yllätys. Kun kirjoitetaan lastennäytelmää, tärkeintä on ymmärtää lasta ja hänen maailmaansa. Tarina, joka aikuisesta voi tuntua todella yksinkertaiselta ja ehkä jopa tylsältä, voi olla lapsen mielestä juuri se paras tarina.

Taaperoikäiset eli 1-3vuotiaat ovat esityksen kannalta haastava yleisö. He eivät jaksakaan istua kovin kauaa paikallaan, he haluavat liikkua, koskea nukkeja ja rekvisiittaa, tanssia musiikin tahdissa, leikkiä yhdessä näyttelijöiden kanssa. Toisin sanoen he haluavat olla osa esitystä. Bicat`n mukaan taaperoikäisille sanat eivät ole erityisen tärkeitä, mutta äänet ovat. Heidän kieltään ovat koskettaminen, muodot, tuoksut, värit ja liike. Hänen jatkua, että pienille lapsille suunnatun esityksen nukkejen tulee olla vahvasti rakennettuja, että ne kestävät koskettelun, ja yksityiskohdat on hyvä tehdä selkeiksi. Jo hyvin pieni lapsi ymmärtää, että pallo johon on maalattu kaksi silmää, on ihmishahmo.⁸⁵

Bicat huomauttaa, että sama aihe voi muodostaa pohjan tarinalle, joka on suunnattu eri-ikäisille, mutta näkökulma pitää sovittaa lapsen kehitystaso huomioiden. Hän ottaa esimerkin aiheesta koti-ikävä: pienille lapsille kerrotaan tarina hiirestä, joka etsii uutta kotia metsässä, teini-ikäisille samaa aihetta voi käsitellä vaikka kotoa karkaamisen pohjalta.⁸⁶ Mielestäni myös teini-ikäisille suunnattu teatteriteksti on hyvä kuitenkin vieraannuttaa kauemmas heidän omasta elinpiiristään, silloin kun halutaan käsitellä jotain sen ikäisten ongelmaa, vaikka kotoa karkaamista. Jos ongelma-aihetta käsitellään liian lähellä heidän omaa arkipäiväänsä, siitä tulee helposti osoitteleva ja ylhäältä

⁸⁵ Bicat 2007, 119

⁸⁶ Bicat 2007, 119

aikuisten maailmasta nuorille tarjoitu. Toisin sanoen esityksen sisältö ja esittäminen suhteutetaan yleisön ikä ja kokemus huomioiden.

Lapsille kirjoitettaessa on oleellista huomioida lapsen mahdolliset pelot. Miten kirjoittaa sellainen tarina, joka ei ole liian laimea eikä toisaalta liian pelottava? Tekstin on oltava kuitenkin mielenkiintoinen, ja voimakkaitakin kohtauksia on esityksessä oltava. Jälleen kerran kirjoittajan oma kokemus lapsista on hyödyksi. Useat puolalaiset nukketeatterintekijät ovat ihmetelleet, miksi Suomessa tehdään niin ”pehmoja” esityksiä lapsille. Monesti myös suomalaiset nukket ovat heidän mielestään liian siloisia ja mitäänsanomattomia. Puolassa tehdään paljon voimakkaampia esityksiä lapsille, ja esimerkiksi susi on pelottavan näköinen nukke eikä mikään ”susi hukkanen”. Puolalainen ja suomalainen lastenkulttuuri kokonaisuudessaan on hieman erilaista, joten niin myös nukketeatterin tekeminen. Joka tapauksessa pelko on asia, mitä kirjoittajan pitää kunnioittaa. Sekin on selvää, että kirjoittaja ei voi tuntea jokaisen nukketeatteriin tulevan lapsen yksilöllisiä pelkoja, mutta lasten iän huomioiminen on aina mahdollista. Koululaiset ovat kohdeyleisönä hyvin erilaisia kuin leikki-ikäiset, sillä he rakastavat jännitystä ja ”ihanana kauheaa”. Kuten Bicât toteaa, pieni pelko lisää kouluikäisten esityksestä nauttimista ja vahvistaa heidän keskittymistään ja sitoutumista näytelmään. He ymmärtävät jo mielikuvituksen ja todellisuuden eron ja tietävät, että näyttämöllä riehuva paha pysyy siellä eikä hyökkää katsomoon.⁸⁷

Sen sijaan pienellä lapsella elämäkokemusta on vielä niin vähän, että hän ei voi olla varma pysyykö pelottava hahmo näyttämöllä vai ei. Monta kertaa nukketeatteriesityksen jännittävässä kohdassa kuuluukin katsomosta: ”Eihän tuo tule tänne?” Kokemukseni mukaan kaksivuotiaat lapset pelkäävät eniten nukketeatterissa, he eivät vielä ole varmoja mikä on todellista ja mikä on leikkiä.

Draama yhdistää todellisen ja kuvitteellisen maailman sekä teatterissa että prosessidraaman ollessa kyseessä. *Prosessidraama* on opetusmenetelmä, jossa osallistujat toimivat vuoroin rooleissa ja vuoroin omana itsenään oppimistilanteessa. Ulkopuolista yleisöä ei prosessidraamassa ole, vaan prosessi on tarkoitettu vain osallistujille ja ohjaajalle. Prosessidraaman yhteydessä puhutaan *esteettisestä kahdentumisesta*, mutta mielestäni se sopii myös teatteritilanteeseen. Hannu Heikkisen mukaan esteettinen kahdentuminen tarkoittaa sitä, että tilanteessa on yhtä aikaa läsnä fiktiivinen tila ja sosiaalinen todellisuus.⁸⁸ Teatteritilanteessa esteettinen kahdentuminen on erilaista kuin prosessidraaman ollessa kyseessä. Aikuinen katsoja sekä ehkä jo esikoululainen ymmärtää, että vaikka näyttämöllä tapahtuu erilaisia, joskus hyvin jännittäviäkin, asioita ne kuuluvat näytelmän fiktiiviseen maailmaan. Samalla katsoja ymmärtää olevansa myös sosiaalisessa tilanteessa muitten

⁸⁷ Bicât 2001, 122

⁸⁸ Heikkinen, Hannu 2002, 97-99

katsojien kanssa. He reagoivat yleisönä, tosin kukin omalla tavallaan. Isompi lapsi jo tajuaa sen, että vaikka hän eläytyy voimakkaastikin näyttämön tapahtumiin, hän on silti katsojana oma itsensä. Pieni lapsi sen sijaan ei vielä erota fiktiivistä maailmaa todellisesta niin selvästi, ja siksi hänen eläytymisensä on teatteritilanteessa vahvempaa.

Tärkeää on varmasti se, että pelko puretaan jollain tavalla viimeistään esityksen lopussa. Katsojat on jätettävä rauhalliseen ja tyytyväiseen tilaan, ongelma on ratkaistu, paha on saanut palkkansa ja hyvyys voittaa aina. Useimmiten näytelmissä on kyse hyvän ja pahan taistelusta, kuten elämässäkin. Teatteri tarjoaa oivan mahdollisuuden lapsille ja nuorille tutkia oikeaa ja väärää, hyvää ja pahaa. Vanhemmat lapset alkavat ymmärtää, että kaikki ei ole aivan musta-valkoista, vaan elämässä on myös harmaita alueita. Teatteri on erinomainen väline eettiseen kasvattamiseen.

3. Draamallinen rakenne

Dramaturgia tarkoittaa oppia draaman rakenteesta ja muodosta, näin kirjoittaa Jouko Aaltonen. Hän jatkaa, että dramaturgia on asioiden esittämistä niin, että katsoja ei pitkästy ja viittaa Alfred Hitchcockin ajatukseen, että draama on elämää, josta on leikattu pois kaikki tylsät paikat.⁸⁹ Ennen kuin päästään luomaan näytelmän rakennetta tarvitaan tietysti mielenkiintoa herättävä ajatus, idea, tarina, joka halutaan kertoa yleisölle. Idean on oltava sellainen, että se kiinnostaa kirjoittajaa, esityksen muita tekijöitä sekä yleisöä.

3.1. Ideat innoittajina

Toisaalta tuntuu, että maailma pursuaa ideoita, mistä voisi kirjoittaa näytelmän, toisaalta kun tarkemmin pysähtyy asiaa miettimään, hyviä ideoita onkin vaikea löytää. Etsijästä voi tuntua siltä, että kaikista aiheista on jo kirjoitettu näytelmä, miksi juuri hänen tekstinsä toisi toistettuun aiheeseen jotain uutta ja ihmeellistä.

Jouko Aaltonen mainitsee teoksessaan *Käsikirjoittajan työkalut*, että maailmassa on vain rajattu määrä tarinoita, hän jatkaa näin: ”Georges Polti päätyi huolellisen tarkastelun jälkeen 36 draamalliseen perustilanteeseen. Kaikki maailman tarinat sisältyvät tähän luetteloon tai ovat näiden perustilanteiden muunnoksia.”⁹⁰

⁸⁹ Aaltonen J 2003, 46-47

⁹⁰ Aaltonen J 2003, 31

Pitäisikö tämän tiedon masentaa kirjoittajaa? Mielestäni ei, vaan päinvastoin on hienoa kuulua kirjoittajien ketjuun, jotka luovat näitä maailman perustarinoita. Miten kukin kirjoittaja sitten saa ideansa tällaiseen tarinaan, on kuitenkin yksilöllistä ja kiehtovaa. Jokaisella kirjoittajalla tai työryhmällä on hyvin erilaisia innoituksen lähteitä.

Ideat ovat ratkaisuja johonkin ongelmaan, tällaiseen tulokseen Jouko Aaltonen on päätenyt pohdinnoissaan. Ideat ovat tuttujen asioiden uusia yhdistelmiä, näkökulman vaihdoksia, asioiden kääntämistä pääläelleen, assosiaatioita ja uutta ajattelua. Monet ideat ovat hänen mielestään yksinkertaisia ja ilmeisiä.⁹¹

Esitys, jossa ei olisi ongelmaa ratkaistavaksi, olisi tylsä ja ilman jännitystä. Katsojan mielenkiinto pidetään yllä juuri jännitteen avulla, joten hyvään tekstiin tarvitaan ongelma, jota tapahtumien kuluessa yritetään ratkaista. Saduissakin on omat ongelmansa: prinsessa Ruusunen nukkuu sadan vuoden unta, miten ja kuka pystyy hänet herättämään? Punahilkka ja isoäiti joutuvat suden vatsaan, kuka ihmeessä tulisi keskellä metsää olevaan mökkiin auttamaan heitä? Käsikirjoittajia neuvotaan muotoilemaan valitsemastaan temasta kysymys, johon tarinan edetessä etsitään vastaus, esimerkiksi voiko pieni ja heikko voittaa suuren ja voimakkaan? Näin neuvoo esimerkiksi Jean M. Mattson, hän kehottaa myös luomaan konfliktin, joka pitää ratkaista. Konflikti voi kehittyä monista syistä, se voi olla kahden ihmisen välillä, se voi olla ihmisen ja luonnon välinen tai se voi olla yksilön valintatilanne. ”*Luo konflikti niin sinulla on luultavasti näytelmän ainekset kassassa*”, Mattson neuvoo.⁹²

Impulssi nukketeatteriesitykseen voi olla vaikka jokin mielenkiintoinen esine, taideteos, musiikki, sana, runo, riimi, kokemus, tekijälle tärkeä teema tai sillä hetkellä suurta yleisöä koskettava aihe. Mainitsen muutamia esimerkkejä: ohjaaja Oili Sadeojalle Andrei Rublevin taideteos Pyhä Kolminaisuus antoi idean nukketeatterinäytelmälle *Enkelten yö*, jonka hän kirjoitti ja ohjasi nukketeatteri Hupilaiselle. Kun taas eräs keskustelu uusperheitten lasten sopeutumisesta uuteen tilanteeseen antoi impulssin Hupilaisen näytelmälle *Lumottu metsämökki*.⁹³ Sadeojan mukaan idea uuteen esitykseen voi lähteä mistä tahansa, vaikkapa pohdinnasta voiko mykkäelokuvaa siirtää nukeille. Hän oli havainnut katsoessaan Charles Chaplinin elokuvia, että Chaplinin herttaisen naiivi tyyllilaji on hyvin lähellä nukketeatteria, ja nukketeatteriesityshän voi olla myös sanaton, joten mykkäelokuva olisi mahdollista siirtää nukkenäyttämölle. Sadeojalle ovat olleet tärkeitä innoituksen lähteitä myös tunnettujen henkilöiden elämäkerrat, hän on valmistanut nukketeatteriesityksen niin

⁹¹ Aaltonen J 2003, 30

⁹² Mattson 1997, 11-12

⁹³ Enkelten yön ensi-ilta 1995 ei enää ohjelmistossa, Lumotun metsämökin ensi-ilta 1998, on ohjelmistossa

Wolfgang Amadeus Mozartista kuin Elias Lönnrotistakin, sillä Sadeojalle on ollut tärkeää siirtää taiteen ja kirjallisuuden perinnettä seuraavalle sukupolvelle.⁹⁴

Heli Aaltonen on löytänyt *Janek Szatkowskin* ajatuksen esityksen tekovaiheitten jaotteluun: mielikuva-/ ideointivaihe, suunnitteluvaihe, toimintavaihe ja arviointivaihe. Aaltonen toteaa itse, että mielikuva-/ ideointivaihe on dramaturgisten ideoiden etsimisen aikaa. Hän kertoo myös puolalaisen nukketeatteritaiteilija *Tadeusz Kantorin* menetelmästä ideointivaiheen ollessa kyseessä: Kantor etsi erilaisia vanhoja esineitä ja antoi niistä valikoitua tiettyjä merkityksellisiä esineitä, joita hän käytti myöhemmin esityksissään.⁹⁵ Esinekin voi antaa impulssin kokonaiselle esitykselle tai ainakin jollekin henkilöhahmolle. Esimerkiksi jäätelökauha voi olla vanha, kumara eukko, jolle jopa ääni, joka tulee esinettä käytettäessä voi antaa luonnetta, näin tapahtui opettaessani nukketeatteria ilmaisutaidon lukion opiskelijoille. Annoin jokaisen opiskelijan valita lattialla olevista esineistä yhden ja heidän tuli miettiä minkälainen henkilöhahmo esineestä voisi tulla mielikuvitusta käyttäen. Jäätelökauhasta muodostunut eukko pääsikin sitten loppuesitykseen, joka oli Topeliuksen *Adalmiinan helmi*.

Käsikirjoittajan ei aina tarvitse yksin hoitaa ideointivaihetta, joillakin teatteriryhmillä on tapana ideoida yhdessä. Jokainen ryhmän jäsen voi tuoda ”aivoriiehen” oman ehdotuksensa seuraavaksi esitykseksi ja ideat käydään yhdessä läpi. Se idea, joka inspiroi ryhmää eniten, valitaan uuden esityksen pohjaksi. Bicât kirjoittaa tutkimus- ja kehittälyvaiheesta, jonka aikana etsitään ideoita eri metodeita käyttäen ja näiden pohjalta dramaturgi muotoilee käsikirjoituksen. Hänen mielestään innoituksen voi saada erilaisista esineistä, kirjailijoista, tunnetiloista, runoista, oman ryhmän erityistaidoista (esim. eri instrumenttien soittajista), filosofisista tai tieteellisistä saavutuksista (esim. Arkhimedeiden laki) tai sosiaalisista aiheista. Bicât’n mielestä se, että idea innostaa ja herättää kiinnostusta ryhmässä on yhtä tärkeää kuin idea itse, juuri idean kehittäminen tekee esityksen.⁹⁶

Aivoriihi-menetelmän englanninkielinen nimi *brainstorm* kuvaa ehkä vielä paremmin tätä menetelmää, sillä tarkoituksena on tuottaa mahdollisimman paljon ideoita mahdollisimman hyväksyvässä ja vapaassa ilmapiirissä. Jouko Aaltonen kiteyttää aivoriiehen säännöt neljään pääkohtaan:

1. Puhu ennen kuin ajattelet.
2. Varasta ja kehittele muitten ideoita.

⁹⁴ Sadeojan haastattelu 2008

⁹⁵ Aaltonen H 2002, 32

⁹⁶ Bicât 2007, 53-54

3. Älä arvostele mitään.
4. Mitä enemmän ideoita sitä parempi.⁹⁷

Bicât on samoilla linjoilla kehottaessaan ottamaan riskin ja jakamaan omat ideat toisten kanssa. Hänen mielestään ideat kasvavat, kun ne heitetään ilmaan ja niillä leikitellään. Oma idea voi saada ryhmän muissa jäsenissä, kuten säveltäjässä tai lavastajassa aikaan innostusta. Ihmiset ovat valmiita uhraamaan paljon aikaa ja energiaa projektiin, johon he uskovat ja jonka he kokevat mielenkiintoiseksi.⁹⁸

Jos ryhmä kuitenkin haluaa käyttää valmista kirjallisuutta etsiessään sopivaa tekstiä tulevalle esitykselleen, lista mistä valita on pitkä. On mahdollista käyttää satuja, kansantarinoita, faabeleita, mytologiaa, legendoja, Raamatun kertomuksia, kirjallisuuden klassikkoja kuten esimerkiksi Shakespearea, historiallisia tapahtumia, antiikin tarinoita. Tärkeää on kuitenkin asettaa kysymys : Miksi haluan kertoa juuri tämän tarinan? Etsinkö yleisesti hyvää tarinaa vai etsinkö omalle idealleni, teemalleni hyvää tarinaa? Mikael Meschke toteaa näin: ” *Att berätta ´något´. Bakom det lilla oansenliga ordet ´något´ döljer sig den stora frågan om innehåll och motivation.* ”. Hän jatkaa, että on helpompi etsiä sopivaa tekstiä jos pitää mielessään motivaatio-kysymyksen. Kysymys MIKSI? antaa vastauksen kysymykseen MITÄ? Meschken mielestä tärkein kriteeri on aihe ja sisältö.⁹⁹ Ymmärrän itse tämän Meschken ajatuksen niin, että jos esimerkiksi haluan kertoa tarinan yksinäisyydestä, mietin ensin miksi haluan näin tehdä. Siksi, että yksinäisyys koskettaa niin monia eri-ikäisiä ihmisiä joka puolella maailmaa. Seuraavaksi mietin mitä tekstiä voisin käyttää tarinani kertomiseksi ja päädyn satuun Ruma Ankanpoikanen. Näin kysymys miksi antaa vastauksen kysymykseen mitä.

3.2. Rakenne draaman ryhtinä ja tasapainona

Draama ei pysy koossa ilman vankkaa rakennetta. Sama koskee teatterinukkeä, sekin tarvitsee toimiakseen hyvän rakenteen. Rakenne on eri nukketyypeillä erilainen, mutta se pitää nuken kuitenkin koossa. Pelkkä hieno rakenne ei tee draamastakaan elävää, rakenne pitää laittaa toiminnan kautta eloon. Nukkekaan ei elä ennen kuin näyttelijän käden kosketus saa sen henkiin. Jouko Aaltonen kirjoittaa, että draama tarkoittaa toimintaa, draama on nimenomaan inhimillistä

⁹⁷ Aaltonen J 2003, 35

⁹⁸ Bicât 2007, 54

⁹⁹ Meschke 1989, 143-144

käyttäytymistä jäljittelevää toimintaa, ja se perustuu inhimilliseen kykyyn samastua esityksen henkilöihin ja tapahtumiin. Draama on myös tehokas tapa saada aikaan tunteita.¹⁰⁰

Draaman rakennetta voidaan mielestäni verrata leikillisesti marionettinukun rakenteeseen. Puuaines, mistä nukke tehdään, on näytelmän tarina, narut ovat juoni, nivelet ovat kohtaukset ja liikkeet ovat rytmi ja tempo. Aluksi tarvitaan tarina eli se materiaali, mistä lähdetään näytelmää rakentamaan, sitten rakennetaan juoni. Marionettinukke rakennetaan sellaisesta puusta, jota on helppo veistää, liian kova puuaines ei tällaiseen sovi. Jos marionetin narut katkeavat, se lyhyistyy, jos ne on väärin asennettu, nukke ei ole tasapainossa. Samoin on juonen laita, jos se katkeaa, esitys ei toimi, jos juoni on väärin rakennettu, esitys ontuu. Marionettiin laitetaan vain ne nivelet, jotka ovat sen toimimisen kannalta välttämättömät, turhia niveliä ei rakenneta. Samoin on näytelmän kohtausten kanssa, valitaan vain ne kohtaukset, jotka vievät näytelmää eteenpäin, muut ovat turhia. Marionetti liikkuu taitavan nukkenäyttelijän käsissä vaikka tanssien tai juosten, mutta pystyy myös istumaan hiljaa tai nukkumaan. Hyvässä esityksessä rytmi ja tempo vaihtelevat. Käsikirjoittaja sijoittaa nopeatempoisia kohtauksia ja rauhallisempia kohtauksia lomittain niin, että yleisön mielenkiinto säilyy alusta loppuun asti.

Heta Reitala ja Timo Heinonen ovat artikkelissaan kirjoittaneet, että draamalla on futuurinen aikamuoto, joka kertoo draaman maailman mieltämisestä jatkuvan kehityksen alaiseksi, dynaamiseksi ja prosessinomaiseksi tilaksi, vaikka kyse onkin yleensä etukäteen lukkoon lyödyistä konstruktiosta.¹⁰¹ Vaikka esityksellä on oltava rakenne, jonka dramaturgia sille luo, se on silti jatkuvan muutoksen alainen. Esitys on joka kerta prosessi, jolloin lopputulos voi vaihdella rakenteesta huolimatta, sillä sen esittävät ihmiset tai nukket, joita ihmiset elävöittävät. Ihminen ei ole kone, joka tekee asiat aina samalla tavalla. Siksi draama on niin mielenkiintoinen, sillä elävänä esityksenä se on ainutkertainen, vaikka se kertoisikin saman tarinan samoilla henkilöhahmoilla. Jos vertaisi tiettyä esitystä sellaisena kuin se oli ensi-ilta päivänä ja vaikkapa vuoden päästä, esitys olisi mitä todennäköisimmin muuttunut aika tavalla, vaikka juoni ja roolihahmot ovatkin koko ajan olleet samat. Kuten Reitala ja Heinonen toteavat, draamateksti ei ole kiinteäksi oletettu objekti. He jatkavat:” *Semioottisena oliona draamatekstiä voi toisten tekstien tavoin luonnehtia yhtäältä representaationa ja toisaalta potentiaalisten merkitysten suunnattomana avaruutena.*”¹⁰²

¹⁰⁰ Aaltonen J 2003, 46

¹⁰¹ Reitala-Heinonen 2001, 20

¹⁰² Reitala-Heinonen 2001, 23

Jouko Aaltonen on havainnut, että draamallisessa rakenteessa syntyy vahva eteenpäin vievä liike. Katsoja kiinnostuu asiasta ja haluaa tietää siitä lisää, haluaa nähdä ja kokea enemmän. Draama siis ikään kuin imaisee katsojan mukaansa. Katsojassa synnytetään odotuksia, joita ei täytetä ainakaan kokonaan ennen kuin lopussa. Jos kysymyksiä on sopivasti enemmän kuin vastauksia, silloin katsojan mielenkiinto säilyy.¹⁰³ Joskus käsikirjoittaja tuntee itsekin, että tarina, jota hän kirjoittaa, on liian yksinkertainen ja juonenkäännteet liian itsestään selviä. Hän huomaa, että katsoja tulee aavistamaan tapahtumat jo etukäteen ja silloin ei synny jännitettä. Tällaisella hetkellä kirjoittajan on hajotettava tekstinsä palasiksi uudelleen, ja hänen on yritettävä koota ne uudelleen mielenkiintoisemmalla tavalla tai lisättävä uusia, erimuotoisia palasia joukkoon. Juuri tällaiseen odotuksen tilaan perustuvat hyvät kirjat tai televisiosarjat. Mukaansatempaavaa kirjaa ei pysty laskemaan käsistään ennen kuin jännittävä kohta on luettu ja lukijan kysymykseen vastattu. Mielenkiintoinen televisiosarja on nähtävä seuraavalla kerralla niin, että ilmaan heitetty kysymys saa tyydyttävän vastauksensa. Kun katsoja/ lukija on positiivisessa odotuksen tilassa, hän myös rentoutuu ja eläytyy tarinaan vahvasti.

3.3. *Tarina muovaajan käsissä*

Kun työstetään näytelmätekstiä tai tekstiä, josta aiotaan tehdä näytelmä, puhutaan *sovittamisesta*, *dramatisoinnista* tai *lyhentämisestä*. Joskus näkee käsiohjelmassa termin *pohjautuen* ja toisinaan on kyseessä näytelmätekstin kääntäminen toisesta kielestä toiseen.

Currell'n mielestä kertomuksen *sovittamisessa* on hyvä säilyttää tyyli ja kirjallisen lähteen ydin ja niin paljon alkuperäistä dialogia kuin on tarkoituksenmukaista. Hänen mielestään on tärkeää, että koskaan ei menetettäisi toimintanäkökulmaa, joka on nukketeatterissa ensiarvoisen tärkeää.¹⁰⁴ Mattson on samoilla linjoilla pohtiessaan hyvän sovittamisen periaatteita. Hänen mielestään jokaisessa hyvässä sovitustyössä alkuperäisen tarinan ydin säilytetään samalla, kun tarina liikkuu mielikuvituksen maailmasta tässä - ja - nyt kokemukseksi mystisen dramaattisen alkemian avulla. Hän on kuitenkin sitä mieltä, että hyvin harvoin on mahdollista siirtää suoraan kirjan sivuilta tarina näyttämölle.¹⁰⁵

¹⁰³ Aaltonen J 2003, 47

¹⁰⁴ Currell 2002, 159

¹⁰⁵ Mattson 1997, 39

Jukka-Pekka Hotinen valottaa dramatisointia ja sovittamista näin:

Kun alkuaan muuta genreä, esimerkiksi runoutta tai proosaa oleva materiaali järjestetään draamaksi tai esitykseksi puhutaan materiaalin *dramatisoinnista*. Kun valmista draamatekstiä (esimerkiksi ajallisesti vanhaa tekstiä) toimitetaan uutta esittämistä varten, puhutaan usein *sovittamisesta*.¹⁰⁶

Jos siis teatteriryhmä haluaa tehdä sadusta näytelmän, se on dramatisointia. Jos taas ryhmä haluaa tehdä Shakespearen näytelmästä Kesäyön unelma uuden näytelmäversion, se on sovittamista. Jos sen sijaan käsikirjoittaja on ottanut jostain tekstistä vain idean ja kehitellyt siitä oman näytelmäversionsa, voidaan käyttää termiä *pohjautuen*.

Kun käännetään näytelmätekstiä toisesta kielestä omalle äidinkielelle, törmätään moniin haasteisiin. Jokainen, joka on joskus joutunut kääntämään tekstiä, tietää että sanasta sanaan ei voi tekstiä kääntää toiselle kielelle. Alkuperäinen teksti on tietysti yritettävä säilyttää mahdollisimman tarkkaan, mutta kuitenkin on löydettävä omalle äidinkielelle ominainen tapa ilmaista asia. **Anniina Hankkio** kirjoittaa omassa pro gradu –tutkielmassaan *Vierauden karvaus ja kauneus näin*:

Olen sitä mieltä, että kääntäjän tulee poimia kirjailijan luomasta merkitysavaruudesta kohdekulttuuriinsa ja – yleisöön sopivin merkitys, mikä väistämättä langettaa vastuun kääntäjälle. Hänen tulee tuntea kohdekulttuurinsa hyvin ja pohtia, mikä on ymmärrettävissä ja mikä ei.¹⁰⁷

Erityisen haastavana käännöstyönä olen itse kokenut puolankielisen näytelmän *Jouluilta*. Se pohjautuu Nikolai Gogolin alkuperäistekstiin, josta Puolassa on tehty nukketeatterinäytelmä. Ensinnäkin koko näytelmän idea perustuu suomalaisille tuntemattomaan perinteeseen laulaa joululauluja jouluyönä vierailen kylän taloissa säkki kädessä. Laulamisen jälkeen esiintyjä odottaa saavansa säkkiinsä joulukerkuja. Tälle perinteelle on puolankielessä oma verbinsä *kolendowac*, mutta sellaista verbiä ei ole suomenkielessä, koska ei ole sellaista tapaakaan. Pelkkä sanonta laulaa joululauluja ei kerro koko ideaa, mutta en keksinyt muutakaan tapaa kertoa tästä perinteestä. Onneksi näytelmässä tapahtuvan toiminnan kautta jouluun liittyvä slaavilainen perinne selviää katsojalle, ainakin jollain tavalla. Toinen ongelma kääntämisessä on mielestäni sanonnat, niin hauskoja ja tekstiä rikastuttavia kuin ne ovatkin. Samaisessa näytelmässä sankari lausuu rakastetulleen: oma pieni kalaseni! Jos suomalaiselle naiselle sanoo tällaisen hellittelynimen, puhuttelun kohde ei erityisesti ilahdu, sillä meillä kalaan liittyy enemmänkin ajatus: kylmä kuin kala. Siispä käänsin sen: oma pieni lintuseni, joka tuntui sopivan suomalaiseseen hellittelykulttuuriin paremmin. Tavallaan siis kääntäjä-käsikirjoittaja joutuu paljonkin muokkaamaan tekstiä omaan kulttuuriinsa sopivaksi, sillä muuten näytelmän päätarkoitus eli sen ymmärtäminen vaikeutuu.

¹⁰⁶ Hotinen 2008

¹⁰⁷ Hankkio 2008, 8

Anniina Hankkion mielestä kääntäjältä vaaditaan erinomaista kohdekulttuurin tuntemusta sekä näkemystä siitä, mikä käännöksen tuleville katsojille on tuttua ja mikä vierasta. Hankkio puhuu myös *sisäislukijasta* eli jonkinlaisesta kuvasta teoksen vastaanottajasta. Hän korostaa, että näytelmäkääntäjän pitää muistaa, että hänen sisäiskatsojansa on eri asia kuin lähdetekstin kirjoittajan sisäiskatsoja. Hankkion mukaan voidaan erottaa neljä eri katsojaa: kirjailijan kuvitteellinen sisäiskatsoja, aito ja elävä katsoja lähdekulttuurissa eli kirjailijan omassa kulttuurissa, kääntäjän oma kuvitteellinen sisäiskatsojansa sekä elävä katsoja kohdekulttuurissa. Nämä neljä eroavat toisistaan, mikä kääntäjän on tärkeää pitää mielessään.¹⁰⁸

Näytelmäkääntäjän tulee siis tuntea mahdollisimman hyvin, lähdetekstin lisäksi, sitä kulttuuria, jossa alkuperäisteksti on luotu. Silloin hän pystyy myös tulkitsemaan tekstiä paremmin omalle yleisölleen. Kääntäessäni *Jouluilta* – näytelmää puolankielestä suomeksi, keskustelin pitkään puolalaisten ystäväni kanssa tästä kolendowac –perinteestä ja havaitsin siinä joitain samankaltaisuuksia meidän Nuutinpäivän perinteen kanssa, jolloin myös kierretään kylän taloissa. Tämä auttoi minua ymmärtämään kyseistä slaavilaista perinnettä, kun sain mieleeni jollain tavalla vastaavan suomalaisen jouluperinteen.

Michael Meschke puhuu vapaudesta ja uskollisuudesta alkuperäistekstille. Hän erottaa tekstin *muokkaamisen* ja *tulkinnan* toisistaan. Muokkaamisen tehtävä on säilyttää alkuperäisen tekstin sisältö, sitä ei saa vääristää. Tulkinta sen sijaan antaa toisenlaisia vapauksia, jopa niin että kirjailijan ideat muuttuvat käytännöllisesti katsoen uudeksi teokseksi. Meschken mielestä jokainen muokkaus on kirjailijan työhön puuttumista, jopa tekstin lyhentäminen on sellaista. Joskus halutaan nostaa joitain alkuperäistekstin kohtia esiin ja toisaalta taas jättää sivummalle toisia kohtia. Toisin sanoen on mahdollista, että tulkinta hiipii myös muokkaustyöhön. Hänen mielestään tekstin muokkaus on silloin ollut onnistunut jos sitä ei huomaa. Tekstin runsaudesta on valittava ne tapahtumat, jotka parhaiten tukevat valittua näkökulmaa aiheeseen. Meschke kehottaa kuitenkin tekstinmuokkaajia olemaan varovaisia.¹⁰⁹

Esimerkkitapaukseeni Thórlak, jään ja meren poika, sisältyy kehyskertomus, jonka kirjoitin itse, sekä kolme enemmän tai vähemmän tuttua satua. Yksi saduista on norjalainen, toinen tanskalainen ja kolmas suomalainen. Norjalainen satu on tuttu tarina kolmesta pukista ja sillan alla asuvasta peikosta. Ryhmämme halusi kuitenkin vaihtaa sadun peikkohahmon suomalaisesta kansanperinteestä tutuksi näkiksi, joka asuu vedessä, muuten tarina noudattelee sadun kaavaa.

¹⁰⁸ Hankkio 2008, 6-7

¹⁰⁹ Meschke 1989, 144,147

Tanskalainen satu maahisista ja oluesta oli kaikille ryhmämme jäsenille tuntematon, mutta ihastuimme sen sisältämään huumoriin. Suomalainen satu myllytontusta on tarina, jonka kuulin työskennellessäni eräänä kesänä kotiseutumuseossa. Kehyskertomus viikinki Thórlakista nivotaan norjalaiseen pukkitarinaan niin, että juuri Thórlak antaa pikkupukille neuvon huijata näkkiä, ja myös tämän kohtauksen lopussa viikinkimme on mukana pukkien ilossa onnistuneesta sillaylityksestä. Tätä näytelmää kirjoittaessani täytyi pitää mielessä koko ajan kehyskertomuksen punainen lanka, jonka täytyi nivoutua kolmeen muuhun tarinaan. Kohtaus, joka kertoo tanskalaisista maahisista, joiden häistä olut loppui, noudattaa aika tarkoin alkuperäistekstiä. Tosin sankarimme Thórlak rohkaisee isämaahista menemään naapurinsa luo pyytämään lainaksi oluttynnyriä, isämaahinen kun on niin arka, että ei uskaltaisi lähteä ihmistenilmoille. Viimeisessä tarinassa myllytontusta ja mylläristä, Thórlak puuttuu jo enemmän tapahtumien kulkuun ja auttaa sammuttamaan tulipalon myllyssä.

Sekä pukeista että maahisista kertovista saduista sain paljon tekstimateriaalia jo valmiina, jopa dialogia. Toimintaa oli myös molemmissa kertomuksissa sopivasti, joten sitä ei tarvinnut juurikaan lisätä. Pukkikohtaukseen tosin lisäsin näkin hurjan tanssin ennen kuin pukit astuvat näyttämölle, näin saatiin näkkihahmo esitelyä yleisölle. Suomalaiseen myllytonttutarinaan täytyi puolestaan saada jännitettä, jotta yleisön mielenkiinto pysyisi yllä, sillä tämä kohtaus sijoittuu näytelmän loppupuolelle. Onneksi tarinaan sisältyi jo itsessään jännittävä kohta eli tulipalo kuivassa myllyssä. Jokaisessa kolmessa kohtauksessa, jossa päähenkilön neuvokkuus ja rohkeus joutuvat koetukselle, on oma tunnelmansa. Pukkikohtauksessa on pelottava näkki ja pukkien huijausyritys, maahiskohtauksessa on huumoria ja hauskuutta, myllytonttukohtauksessa taas yleisö jännittää palaako koko mylly poroksi vai ei ja jääkö viimeinen tehtävä suorittamatta. Kehyskertomus on itse kirjoitettua draamaa, kun taas esitykseen sisältyvät valmiit sadut dramatisoitiin näytelmiksi. Ja tämä kaikki tekstimateriaali sovitettiin yhteen ja käännettiin ruotsiksi, joka oli ensimmäisen esityskerran eli ensi-illan esityskieli.

3.4. Tarina ja juoni – kartta ja reitti

Tarina ja juoni sekoitetaan usein keskenään. Mitä eroa niillä sitten on? Jouko Aaltosen mukaan tarina kertoo mistä on kysymys ja juoni taas ratkaisee miten tämä kaikki kerrotaan. Samasta tarinasta voi siis tehdä erilaisia juonia. Juonen pitää olla sen pituinen, että katsojan muisti voi sen hallita.¹¹⁰ Jos juoni on liian monimutkainen, katsojan mielenkiinto saattaa herpaantua. Katsojan

¹¹⁰ Aaltonen J 2003, 53

pitää muistaa koko esityksen ajan mikä oli alkutilanne, mikä oli se ongelma, jota tässä ratkotaan. Hänen täytyy muistaa ne kysymykset, joihin esityksessä haetaan vastauksia.

Juha Rosma vertaa tarinaa karttaan, johon on merkitty sekä lähtö että maali. Juoni vastaa valittua reittiä näiden kahden pisteen välillä. Hän jatkaa: ”*Tarina on muutettava yksityiskohdiksi ja tapahtumasarjaksi, eli sille on laadittava juoni. Sille on annettava elämä ja muoto.*”¹¹¹ Jos siis tarina on kartta, jossa on annettu lähtöpiste toiminnalle ja toiminnan päämäärä eli maali, juoni on sitten valittu reitti eli halutaanko kulkea metsäpolkua, moottoritietä vai soutaa jokea pitkin. Tarina eli matkan päämäärä on sama, mutta sinne pääsee eri tavoin ja eri tietä, mitä kukin pitää itselleen parhaimpana tapana.

Heli Aaltosen mielestä tarina määrittää toiminnan esityksessä, sillä tarina tuo ongelman esille.¹¹² Voidaan sanoa myös niin, että tarinat synnyttävät tunteita ja tunteet toimintaa. Kuten edellä on jo todettu, hyvä tarina on tärkeä lähtökohta, kun aletaan kirjoittaa näytelmää. Tarinaan sisältyy jo itsessään toimintaa, josta juoni saa alkunsa. Tarinasta poimitaan toimintaan viittaavat asiat ja niistä aletaan punoa juonta, sillä toiminta on juonen tason asia ja sankari on se, joka toimii. Tarvitaan myös ongelma, johon etsitään ratkaisua, sillä päähenkilön tunteet nousevat esille tästä ongelmasta, ja ne kulkevat koko ajan mukana juonen edetessä. Sankarin tunteet myös muuttuvat tilanteiden vaihtuessa juonen mukaan.

Reitala ja Heinonen myös ottavat draama-analyysin lähtökohdaksi perusjaon tarinaan (eng. story) ja juoneen (plot). Näiden muodostamia tasoja he kutsuvat teoksen syvärakenteeksi ja pintarakenteeksi. Lähtökohdiltaan strukturalistinen käsitepari auttaa ymmärtämään kolmea asiaa: teoksen rakennetta sinänsä, sisällöllisiä tai tulkinnallisia painotuksia sekä sen avulla on mahdollista eritellä näytelmän aikarakennetta ja edelleen sen rytmiä ja tempoa.¹¹³

Esimerkkitapauksessani näytelmän syvärakennetta eli tarinaa on erään nuoren viikingin halu löytää itse elämänsä onni. Hän ei halua hyväksyä isänsä, viikinkipäällikön, hänelle suunnittelemaan tulevaisuutta. Tarinaan kuuluu vielä se, että viikinki Thórlak on kuullut norjalaisesta, kauniista prinsessasta, mutta hän epäilee, että hän ei voi saada prinsessaa vaimokseen, koska Islannin ja Norjan välillä on sotatila. Thórlak etsii siis omaa yksilöllistä onneaan sekä oman kotimaansa kollektiivista onnea ja hyvinvointia. Tarina on tyypillinen sankarin

¹¹¹ Aaltonen J 2003, 53

¹¹² Aaltonen H 2002, 35

¹¹³ Reitala-Heinonen 2001, 24

matka, jonka päässä odottaa palkinto tai sen menettäminen. Rosman karttaesimerkkiä käyttäkseni lähtö on Thórlakin halua löytää oma ja Islannin onni, ja maali on se, että Thórlak saa puolisoonsa rakastamansa neidon sekä Islannin ja Norjan välille muodostuu rauha.

Pintarakennetta eli juonta on se, kun aletaan kertoa Thórlakin toiminnasta. Hän lähtee laivallaan kohti Norjaa, jossa kohtaa Norjan kuninkaan. Kuningas antaa hänelle tehtäviä, joista hänen on suoriuduttava saadakseen prinsessan omakseen. Thórlak alkaa suorittaa tehtäviään eli toimia aktiivisesti. Rytmi ja tempo vaihtelevat kohtauksesta toiseen. Tavallaan meri kuvastaa Thórlakin tunteita, välillä se on tyyni ja välillä myrskyisiä.

Reitala ja Heinonen jatkavat, että tarina on tapahtumien ”*todellinen järjestys*” ja juoni se, miten kirjailija on asian esittänyt. Todellisella järjestyksellä he tarkoittavat sitä, miten tapahtumat näyttäytyvät teoksen maailman ja kronologian kannalta. Tarina merkitsee heidän ajatuksensa mukaan siis pseudonarratiivia, juonen abstraktiota, ajallisesti järjestettyä parafrasaa.¹¹⁴ Tarinaan voi siis sisältyä tapahtumia, jotka eivät sisälly näytelmän juoneen, niistä vain kerrotaan, niitä ei esitetä. Tällaiset tapahtumat ovat sattuneet ennen kuin varsinainen juonen kehittäminen alkaa. Esimerkiksi *Thórlak kertoo alussa, että hänen isänsä haluaisi järjestää poikansa avioliiton, mutta sankari itse ei halua tällaista järjestelyä. Katsoja saa tietoonsa, että Thórlak on tästä ja muistakin asioista eri mieltä isänsä kanssa. Kaikkia tarinaan liittyviä asioita ei liitetä juonen kulkuun, vaan ainoastaan ne tapahtumat, jotka kertovat jotakin olennaisen tärkeää draaman itsensä kannalta.*

Reitala ja Heinonen käyttävät juonen, varsinaisen näyttämötoiminnan alkukohdasta nimitystä ”*point of attack*”.¹¹⁵ Alkukohtauksen pitää olla sellainen, että katsojan mielenkiinto herää, ongelma esitetään selkeästi ja katsojalle selviää nopeasti kuka on draaman päähenkilö, johon hänen oletetaan samastuvan. Näin mielestäni ainakin pitäisi tapahtua lastennäytelmän ollessa kyseessä.

”Point of attack” esimerkkitapauksessani on se, kun Thórlak on laivassaan harmistuneena isälleen, jonka kanssa on eri mieltä omasta ja maansa tulevaisuudesta. Mielestäni tähän vielä liittyy se hetki, kun laivan keulassa oleva lohikäärme alkaa yhtäkkiä puhua.

Aristoteles *Runousopin* kirjottaa juonesta näin:

[...] täytyy juonen, joka on toiminnan jäljittelyä, jäljitellä yhtä ja kokonaista toimintaa, ja sen sommittelun on oltava sellainen, että jonkin osan vaihtaminen tai poistaminen muuttaa ja särkee kokonaisuuden; se mikä voidaan liittää kokonaisuuteen tai poistaa siitä ilman näkyviä seurauksia, ei ole kokonaisuuden osa.¹¹⁶

¹¹⁴ Reitala-Heinonen 2001, 24

¹¹⁵ Reitala-Heinonen 2001, 25

¹¹⁶ Aristoteles, Saarikosken käännös 1967, 29

Tässä on hyvä ohje tämänkin päivän näytelmäkirjailijalle. Kun ensimmäinen versio näytelmästä on kirjoitettu, voi kokeilla poistaa jonkun kohdan ja miettiä, muuttaako sen poistaminen kokonaisuutta niin, että näytelmä ei enää toimi päämäärän kannalta hyvin. Jos kyseisen osan poistaminen aiheuttaa kokonaisuuden ontumista, voi olla varma, että se on välttämätön. Jos taas tämän kohdan poistaminen ei vaikuta juonen kulkuun millään tavalla, sen voi turvallisesti poistaa. Selväähän on se, että jokaisen kohtauksen on vietävä juonta eteenpäin, turhia kohtauksia ei näytelmässä tarvita. Joskus voi olla vaikeaa luopua jostain omasta mielestä onnistuneesta kohtauksesta, mutta jos se ei ole kokonaisuuden kannalta mitenkään tärkeä, siitä pitää olla valmis luopumaan.

Nancy Renfro teoksessaan *Puppetry and the art of story creation* puhuu kahdesta avaintekijästä, kun irrallisista episodeista yritetään saada yhtenäinen kertomus. Hän käyttää käsitteitä tapahtumasarja tai järjestys (sequencing) ja virtaus (flow). Ensin mainitun tarkoitus on sitoa tapahtumat yhteen peräkkäiseksi, loogiseksi kaavaksi. Virtaus sitä vastoin kietoo tasaisesti yhteen tapahtumat kertomuksen sisälle. Yhdessä nämä kaksi tekijää muuttavat irralliset episodit yhtenäiseksi kokonaisuudeksi.¹¹⁷ Ymmärrän tämän ajatuksen niin, että ensin pitää luoda yksinkertainen, järkevä järjestys tarinan tapahtumista, sitten tapahtumien ympärille luodaan lisää materiaalia, jotka saavat nämä tapahtumat sidottua yhteen sellaisella tavalla, että ne liittyvä toinen toisiinsa. Näin saadaan näytelmään luotua sellainen virtaus, joka vie katsojia loogisesti kohtauksesta toiseen. Mielestäni sana *flow* kuvaa hyvin sitä onnistuneen näytelmäkäsikirjoituksen sisällä olevaa pehmeää, luonnollista eteenpäin suuntautuvaa liikettä. Toinen asia on sitten se, kuinka hyvin kukin kirjoittaja sen tavoittaa.

3.5. Kohtaus ja konflikti draaman osasina

Näytelmän juonta ei voi kertoa pötkössä, vaan se on jaettava pienempiin osiin. Perinteisesti näitä näytelmän osia kutsutaan näytöksiksi ja kohtauksiksi. Näytöksiä on nukketeatterinäytelmissä yleensä korkeintaan kolme, kohtauksia voi sisältyä näytöksiin useampia. Jokainen kohtaus on tavallaan oma itsenäinen kokonaisuutensa, mutta sen on liityttävä ajatuksellisesti koko näytelmään sekä oltava looginen seuraus edellisestä kohtauksesta ja johdateltava juonta kohti seuraavaa kohtausta.

3.5.1. Kohtaus on itsenäinen kokonaisuus

Milloin kirjoittajan on sitten siirryttävä seuraavaan kohtaukseen? Reitala-Heinonen on artikkelissaan sitä mieltä, että perusteina kohtauksen vaihdolle ovat yleensä henkilömuutokset, ajan

¹¹⁷ Renfro N 1979, 28

tai paikan muutokset ja ulkoisella tasolla väliajat.¹¹⁸ Nukketeatteriesityksissä ei aina ole väliaikoja, sillä esitykset ovat usein sen verran lyhyitä, että esityksen katkaiseminen ei ole järkevää. Sen sijaan paikan tai ajan muutos sopii nukketeatterinäytelmissäkin hyvin uuden kohtauksen vaihtumiseen, samoin jos paikalle tulee useita uusia hahmoja.

Jean Mattson kehottaa kirjoittajaa kiinnittämään erityistä huomiota kohtausten vaihdoksiin, sillä hänestä on tärkeää, että yleisö ymmärtää mitä näytelmässä on juuri nyt tapahtumassa. Mattsonin mielestä kirjoittaja voi varmistaa yleisön mukana pysymisen kohtauksen vaihtuessa esimerkiksi kerronnalla tai repliikillä, joka tuo selkeästi esille mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan tai minne henkilö on menossa, kuten esimerkiksi: ”*Mennäänpä kysymään asiaa mylläriltä.*”¹¹⁹ Mielestäni näin selkeässä yleisön johdattelussa seuraavaan kohtaukseen on vaarana se, että aliarvioidaan yleisön ymmärrystä. Kirjoittajan on luotettava katsojaan ja hänen kykyynsä seurata näytelmää kohtauksesta toiseen eikä holhota katsojaa. Tietysti tällaista metodia voi välillä käyttää varmistamaan yleisön mukana pysyminen, mutta toistettuna joka kohtauksen lopussa, se on jo tylsää. Ohjauksellinen käytäntö on taas se, että annetaan kohtauksen loppua rauhassa ja yleisön hiukan hengähtää ennen seuraavan alkamista. Tarkoitan tällä sitä, että ei kiirehdiä kohtauksesta toiseen peläten sitä, että yleisön mielenkiinto herpaantuu kohtauksen vaihtuessa. Usein näyttelijöille voi käydä näin kun kyseessä on lastennäytelmä, ja toivotaan, että lapsiyleisö varmasti jaksaa loppuun asti seurata esitystä.

Jouko Aaltonen määrittelee kohtauksen näin: ”*Jokaisella kohtauksella on erityinen tarkoituksensa. Se vie juonta eteenpäin ja kertoo uusia asioita. Kun tämä tarkoitus on täytetty, kohtaus päättyy.*”¹²⁰ Hän jatkaa vielä, että jokaisella kohtauksella on oltava pääajatus eli se, mitä kohtauksella halutaan kertoa. Jos tällaista pääajatusta ei ole, kohtaus on tarpeeton.¹²¹ Toisin sanoen juonen on kuljettava koko näytelmän ajan eteenpäin, samoin henkilöhahmojen on jatkuvasti kehityttävä. Näiden asioiden täytyy toteutua kohtauksissa. Joskus voi olla hyvä nimetä jokainen kohtaus, silloin näyttelijöitten on helpompi palauttaa mieleen kohtauksen sisältö esimerkiksi harjoitusvaiheessa. Sen sijaan liian lyhyet kohtaukset saavat näytelmän tuntumaan pirstaleiselta ja sarjakuvamaiselta. Jos näin on, voi yrittää yhdistää pari lyhyttä kohtausta yhdeksi pitemmäksi, kuitenkin vain silloin, kun ne tunnelmaltaan ja tapahtumiltaan sopivat yhteen.

¹¹⁸ Reitala-Heinonen 2001, 28

¹¹⁹ Mattson 1997, 21-22

¹²⁰ Aaltonen J 2003, 118

¹²¹ Aaltonen J 2003, 118

Nukketeatterinäytelmissä tärkeää on toiminta, ilman toimintaa ei ole hyvää nukketeatteriesitystä. Kuten aiemmin olen jo todennut, nukkeille eivät pitkät dialogit sovi, vaan toiminta on nukkejen ominta aluetta. Toiminta ei kuitenkaan tarkoita sitä, että koko ajan olisi kova vauhti ja kiihkeä rytmi. Toimintaa on myös vaikka se, että nukke kävelee ja katselee puolelta toiselle tai se, että nukke nukkuu niin, että vain hengityksestä näkee sen liikkuvan. David Currell varoittaakin: ”Älä koskaan menetä toiminta näkökulmaa.” Hänen mielestään nukketeatterille kirjoittaminen on kuin kirjoitettaisiin hyvää lastenkirjaa. Lastenkirjassa on oltava kaikki se, mikä aikuisten kirjoissakin, mutta vähemmällä sanoilla. Currellin mielestä sama analogia toimii nukketeatterissa, voisi sanoa, että nukketeatteri on tiivistettyä draamaa.¹²² Mielestäni tämä vertaus lastenkirjan ja nukketeatterinäytelmän välillä on onnistunut. Esimerkiksi jos haluamme saada nopeasti ja selkeässä muodossa selville jonkin asian, vaikka miten ennen vanhaan käsiteltiin pellavaa, hyvä ajatus on mennä kirjaston lastenosastolle ja etsiä käsiin lastentietokirja tai vaikkapa Mauri Kunnaksen Koiramäen talossa. Sieltä asia löytyy nopeasti ja helposti ymmärrettävässä muodossa. Samoin jos haluat nähdä Shakespearen Kesäyön uni näytelmän niin, että varmasti ymmärrät miten se on rakennettu ja mitä siinä tapahtuu, kannattaa mennä katsomaan kyseisestä näytelmästä tehty nukketeatteriversio. Lastenkirjoissa tieto on yksinkertaisessa ja tiiviissä muodossa, joka on helppo omaksua ja samoin nukketeatterinäytelmä on tiivis paketti ilman turhia sanoja.

Esimerkkitapauksessani ei ole näytöksiä, vaan koko näytelmä on rakennettu kohtauksien varaan ja kohtaukset jakaantuvat seuraavasti:

***Ensimmäisessä kohtauksessa** Thórlak saa apurikseen Lohikäärmeen, joka kutsuu häntä elämänsä seikkailuun. Thórlak tuntee olevansa siihen valmis ja niin laiva purjehtii kohti Norjaa. Tämä kohtaus on aika lyhyt ja niin on seuraavakin kohtaus, jossa sankari kohtaa prinsessa Ingegerdin ja kuningas Olavin. Nämä kaksi kohtausta olisivat voineet olla erillisiä, mutta koska ne kumpikin ovat niin lyhyitä, päätin yhdistää ne yhdeksi kohtaukseksi. Thórlak laulaa laivassaan kaipauksestaan rakkaansa luo, ja Ingegerd jatkaa laulua seisten meren rannalla. Tämä laulu yhdistää nämä kaksi kohtauksen pätkää toisiinsa ja näin ne mielestäni muodostavat yhden kohtauksen, esittelyjakson.*

Näytelmä ei siis ala alusta, vaan tilanteesta, jossa on jo tapahtunut merkittäviä asioita, jotka saavat päähenkilön toimimaan. Tätä alkutilannetta Islannissa ei katsojille näytetä, vaan he saavat tietää siitä Thórlakin kertomana. Kun nuoret tapaavat toisensa, he rakastuvat ensisilmäyksellä, kuten

¹²² Currell 2002, 160

saduissa on tapana. Kohtauksen tunnelman särkee kuningas Olavin saapumien paikalle. Seuraa siis kolmen henkilön kohtaaminen ja jokainen heistä haluaa jotain.

Toisessa kohtauksessa sankari lähtee selvittämään ensimmäistä tehtäväänsä. Hänen pitää saada kuninkaalliset pukit siirtymään mehevää ruohoa kasvavalle niitylle. Pukkien on kuljettava sillan yli, jonka alla asustaa vaarallinen näkki. Tämä on selkeästi oma kohtauksensa, joka sisältää oman yksilöllisen ongelmansa. Näkki on iso ja nälkäinen ja haluaa syödä pukit. Thórlak antaa neuvon, miten kaikki kolme pukkia selviävät sillan yli tulematta syödyiksi. Tämä vanha norjalainen satu riemastuttaa aina lapsia sukupolvesta toiseen. Vaikka se on monelle lapsikatsojalle tuttu, silti heitä jännittää selviävätkö pukit tälläkin kertaa sillan yli. Kohtauksen lopussa pukit ja Thórlak toteavat, että yhteistyö on voimaa. Jokaisen selvitetyn tehtävän jälkeen päähenkilö kiinnittää viikinkilaivansa kilpeen ”voitonmerkin”, symbolin, joka ilmaisee tehtävän onnistumista. Lopussa nämä symbolit ovat myös todiste kuningas Olaville, että Thórlak on urotyönsä tehnyt.

Kaikkia kohtauksia yhdistää Thórlakin merimatka viikinkilaivallaan. Merimatalla siirrytään seuraavaan tapahtumapaikkaan. Laivassa sankari keskustelee apurinsa Lohikäärmeen kanssa, jolta hän saa kannustusta ja neuvoja. Meri on siirtymäkohtauksissa aina hiukan erilainen: tyyni, aaltoileva tai myrskyinen, riippuen sankarin omasta tunnetilasta. Musiikki ja äänitehosteet myös tukevat kulloistakin tunnelmaa.

Kolmannessa kohtauksessa Thórlak saapuu Tanskaan, jossa hän alkaa etsiä ihmeellistä oluttynnyriä, josta ei ollut tule loppumaan koskaan. Sankari ihmettelee tärisevää kumpua, mutta pian selviää että syynä ovat maahisten häät kummun alla. Tämän kohtauksen oma ongelma on, että olut loppuu häistä kesken. Silloin Thórlak astuu esiin ja neuvoo Pappa Maahista lähtemään naapurinsa maanviljelijän luo pyytämään lainaksi oluttynnyriä. Pappa Maahinen on vastahakoinen ja peloissaan ja näin ihmisten ilmoille lähteminen aiheuttaa seuraavan pulman. Thórlak rohkaisee Pappa Maahista kertomalla ihmisistä hyvää ja näin auttaa neuvoillaan maahisväkeä ratkaisemaan vaikeutensa. Tämän kohtauksen teema on rohkeus, jota sekä päähenkilön että maahisen on osoitettava, että selviää ongelmistaan.

Neljäs kohtaus alkaa myllärin laululla, jossa hän kertoo tyytyväisenä, että kaikki myllyssä toimii ilman vaikeuksia. Laiskan myllärin nukahdettua ongelmia alkaa kuitenkin ilmaantua. Myllyyn ilmestyy hiiri, joka nakertaa viljasäkkejä. Nokkela myllytonttu ratkaisee asian tekemällä hiiren kanssa sopimuksen. Pahempi ongelma muodostuu siitä, että mylläri ei lisää myllynkivien väliin

tarpeeksi jyviä, ja lopulta kipinät aiheuttavat myllyssä tulipalon. Tässä vaiheessa Thórlak saapuu paikalle ja alkaa auttaa sammuttamisessa. Kun tuli on taltutettu mylläri pelästyy viikinkiä, sillä hänen kokemuksensa mukaan viikingit aiheuttavat aina jotain pahaä tullessaan paikkakunnalle. Thórlak saa kuitenkin myllärin vakuuttumaan, että on olemassa myös toisenlaisia viikinkejä, jotka haluavat auttaa. Thórlak saa lopulta palkaksi avustaan säkin pohjoista vehnää.

Tämä kohtaus on näytelmän lopussa, joten tähän piti saada aikaan paljon toimintaa ja ratkaistavia ongelmia, että yleisön mielenkiinto säilyisi.

Viidennessä eli viimeisessä kohtauksessa *Thórlak palaa Norjaan esittelemään suorittamansa tehtävät ja saa Ingegerdin omakseen. Päähenkilö vetää yhteen näytelmän langat repliikissään, missä hän kertoo mitä hän on oppinut matkallaan: yhdessä olemme vahvoja, elämässä on oltava rohkea sekä auttamisen halu on kultaakin kalliimpaa. Kuningas Olavi pitää lupauksensa ja niin nuoripari lähtee yhdessä seilaamaan elämänsä merta.*

Näihin kolmeen satuun piti ujuttaa kehyskertomus viikinki Thórlakista eikä se ollut kovinkaan helppoa. Miten paljon päähenkilön pitäisi näissä kohtauksissa toimia, niin että tämä lisäys ei rikkoisi sadun omaa rakennetta? Toisaalta taas varsinaisen pääjuonen mukaan Thórlakin pitää suorittaa annetut urotyöt. Ryhmämme pohti asiaa ja päätti, että toisessa ja kolmannessa kohtauksessa sankari tyytyy vain antamaan neuvoja ja seuraamaan tilannetta ja vasta neljännessä kohtauksessa hän alkaa aktiivisemmin toimia. Näin sadun ”omat” hahmot ratkaisevat omalla toiminnallaan ongelmansa, ja Thórlak saa kuitenkin neuvoistaan palkaksi tarvitsemansa hyödyn. Mielestämme oli tärkeää, että sankari oppii matkallaan ennen kaikkea elämisen taitoja eikä niinkään kerää rikkauksia. Nekin aineelliset lahjat eli oluttynnyrin ja vehnäsäkin Thórlak tulee luovuttamani kuningas Olaville osoituksena siitä, että oli luottamuksen ja Ingegerdin arvoinen.

Thórlak, jään ja meren poika -näytelmä sisältää viisi kohtausta. Ensimmäinen kohtaus on esittelyjakso, jossa selviävät ongelmat, joita sankari ryhtyy ratkomaan. Toinen, kolmas ja neljäs kohtaus ovat kehittäjäjaksoa, nämä kohtaukset vievät juonta eteenpäin ja syventävät sankarin luonnetta. Viides kohtaus vie tarinan päätökseen ja kokoaa yhteen juonen langat ratkaisten konfliktin. Toinen, kolmas ja neljäs kohtaus ovat myös itsenäisiä tarinoita, joissa on oma ongelmansa ratkaistavana. Kehyskertomus liittyy Thórlakin näihin kohtauksiin, mutta niissä on omat juonenkäännteensä henkilöhahmoineen. Nämä näytelmän sivuhenkilöt vievät juonta eteenpäin ja saavat päähenkilössä esille uusia luonteenpiirteitä ja syventävät näin hänen luonnettaan.

3.5.2. Aloittaminen ratkaisee

Alku aiheuttaa usein suurta pään vaivaa. Vaatii paljon pohtimista mistä tarinan kohdasta olisi parasta aloittaa näytelmän kirjoittaminen. Näytelmän alku on myös todella tärkeä, sillä herätetään yleisön mielenkiinto ja näin alku ratkaisee sen, lähtevätkö katsojat seuraamaan esitystä. Jos alku ei toimi, ei toimi koko näytelmäkään. Alku käynnistää koko prosessin, antaa sille vauhdin ja suunnan. Jos dramatisoi näytelmän jostain kirjasta, ei tietenkään aina tarvitse aloittaa siitä, mistä kirja alkaa, vaan näytelmän voi aloittaa siitä kohdasta, mikä antaa esitykselle parhaan vauhdin ja jännitteen.

Jouko Aaltosen mielestä turhaa perusteellisuutta tulee kuitenkin välttää, vaikka aika, paikka, näkökulma ja teema on jollakin tavalla ilmoitettava esityksen alussa. Hänen mielestään katsoja pystyy päättämään paljon asioita epäsuorankin informaation avulla.¹²³ **Ola Olsson** on esittänyt listan erilaisista aloittamismahdollisuuksista, joista voi saada ideoita liikkeellelähtoon. Olsson käsittelee elokuvan alkua, mutta mielestäni monet näistä ideoista sopivat myös nukketatterinäytelmän alkuun. Olen poiminut listasta joitain ideoita:

1. Kunnollinen, vahva konflikti.
2. Henkilö tekee päätöksen. On olemassa tahto, joka johtaa toimintaan.
3. Aloitetaan toiminnan käännekohdasta.
4. Pelissä on jotain tärkeää.
5. Palapeli, tiedetään A muttei B:tä.

¹²⁴

Thórlak - näytelmässä kyseessä on kohta 2: Thórlak tekee päätöksen lähteä Islannista etsimään onneaan. Hänellä on tahto, joka johtaa toimintaan: sen lisäksi, että hän haluaa omakseen Norjan kauniin prinsessan, hän haluaa saada aikaan rauhan oman maansa ja Norjan välille. Näytelmän alussa Thórlak pohtii suhdettaan omaan isäänsä, tämä suhde sisältää konfliktin aineksia. Konflikti sisältyy myös siihen, että sankari epäilee saavansa prinsessaa omakseen maitten välisten huonojen suhteitten takia. Päähenkilöllä on näin omat yksilölliset ongelmansa sekä laajempi yhteiskunnallinen ongelma ratkottavanaan. Tässä ensimmäisessä kohtauksessa esitellään myös Thórlakin apuhahmo viikinlaivan keulassa oleva Lohikäärme, joka tulee rohkaisemaan ja neuvomaan päähenkilöä näytelmän kuluessa.

Currell`n mielestä hyvä käytäntö näytelmän alussa on se, että esiin tuleva ensimmäinen hahmo heti tekee jotain. Sen sijaan hänestä ei ole hyvä ajatus aloittaa sillä, että selitetään juonta heti alussa.¹²⁵

¹²³ Aaltonen J 2003, 119

¹²⁴ Aaltonen J 2003, 119-120

Mielestäni on erilaisia hyviä tapoja aloittaa esitys, ja olen eri mieltä Currell'n kanssa tästä juonen selittämisestä heti näytelmän alussa. Esityksen alkupuolella voi mielestäni aivan hyvin selittää juonta repliikkien avulla. Oman kokemukseni mukaan katsojat jaksavat kuunnella nimenomaan alkupuolella näytelmää enemmän puhetta, sen sijaan loppua kohden on hyvä vähentää puheen määrää. Currell arvelee, että katsojat eivät ala heti kuunnella, vaan ensin katselevat minkälaisia nukkeja näyttämölle tulee ja miten niitä liikutellaan.¹²⁶ Tämä on varmasti totta ja tälle on annettava aikaa esityksen alussa. Useimmiten näin juuri tapahtuu ainakin silloin, kun esitykset alkavat musiikilla, sitten nukke tai nuket tulevat esille, ja vasta hetken kuluttua ne alkavat puhua. Näin yleisölle jää aikaa katsella nukkeja ja lavastusta sekä siirtyä mielikuvituksen maailmaan, mutta se ei estä sitä, että nuket alkavat puhua suhteellisen nopeasti. Kokemukseni mukaan aikuiskatsoja ehkä saattaa pohtia nukkejen tekniikkaa nähdessään uudenlaisen teatterinuken saapuvan näyttämölle, mutta sen sijaan lapsikatsoja eläytyy nukkeen ennemminkin hahmona ja odottaa uteliaana mitä nukke alkaa puhua.

Carol Fijan erottaa näytelmän rakenteesta alun, keskikohdan ja lopun. Hänen mukaansa ensimmäinen kohtaus esittelee henkilöahmot ja konfliktin, toinen kohtaus kehittelee juonta ja syventää hahmojen luonnetta ja kolmas kohtaus ratkaisee konfliktin.¹²⁷ Se on selvää, että näytelmässä on alkukohtaus ja loppukohtaus, mutta keskikohta voi mielestäni sisältää useampia kohtauksia näytelmästä riippuen. Useimmiten ei yhteen keskikohdan kohtaukseen voi sisällyttää niin paljon aineksia, että seuraava kolmas kohtaus olisi jo loppukohtaus. Currell painottaa, että kaikki juonen kannalta tärkeä toiminta on näytettävä näyttämöllä, ei vain kerrottava. Yleisön on nähtävä kaikki merkittävät kohtaukset, ei ole sopivaa että nuket tulevat yleisön eteen vain kertomaan mitä juuri tekivät näyttämön ulkopuolella.¹²⁸ Näinhän tietysti asia onkin, nukketeatterinäytelmä perustuu toiminnalle eikä sen selostamiselle. Kohtauksia suunniteltaessa on hyvä pitää mielessään päämäärä, johon koko näytelmä tähtää eli toisin sanoen ongelman ratkaisu. Jos sivujuonet alkavat viedä näytelmää varsinaisesta ongelman ratkaisusta pois päin, ne eivät rakenna kokonaisuutta ja ovat turhia. Sivujuonia voi toki olla, mutta kaikki langat on vedettävä yhteen loppukohtauksessa, ja sivujuonienkin on vietävä tarinaa eteenpäin.

3.5.3. Konfliktia tarvitaan

Eräällä uskonnontunnilla luokassa keskusteltiin pääsiäisen tapahtumista. Opettaja kertoi, että ensin pääsiäinen on surullinen ja sitten iloinen, ensin Jeesus kärsi ja kuoli ja sitten hän nousi kuolleista ja

¹²⁵ Currell 2002, 160

¹²⁶ Currell 2002, 160

¹²⁷ Fijan 1989, 24

¹²⁸ Currell 2002, 160

elää. Pieni ekaluokkalainen mielti hetken ja sanoi: ”Niinhän se on kaikissa saduissakin! Ensin tapahtuu kaikkea ikävää ja jännittävää ja sitten lopussa kaikki selviää ja on taas onnellista.” Tässä on kiteytettynä hyvän tarinan malli, jonka jo seitsemänvuotias on ymmärtänyt. Tarvitaan siis vaikeuksia ja ongelmia, että loppu on onnellinen. Arne Kinnusen mielestä on unohdettu se syvällinen merkitys, jonka Aristoteles antoi *ekspositiolle*: ekspositio on sellaisen ongelman asettamista, jonka ratkaisusta syntyy koko näytelmä. Kinnunen jatkaa: ”Tällöin *ekspositio ei tarkoitakaan näytelmän avausta erillisenä suorituksena, vaan sellaisen pitkittäisrakenteen alkupäätä, joka ulottuu yli koko näytelmän.*” Kinnusen mielestä siis näytelmä virittyy kokonaan eksposition valossa, sillä näytelmä alkaa ongelman esittämisellä, jatkuu sen ratkaisuyrityksillä ja päättyy jonkinlaiseen ratkaisuun.¹²⁹ Konflikti on näin ollen edellytys draamalle, ilman sitä ei ole myöskään draamaa. Käsikirjoittajan asia on kehittää sellainen ongelma, konflikti, että sen ratkaiseminen tuntuu myös katsojasta merkitykselliseltä. Liian helposti ratkaistava ongelma ei pidä yllä jännitystä näytelmän alusta loppuun saakka. Kirjoitusprosessin aikana on mahdollista, että kirjoittaja keksii konfliktia vahvistavia juonen käännteitä ja saa näin jännitteen säilymään loppuun asti.

Edellä on jo esitelty Thórlak näytelmän ongelman asettelu: yksilöllinen ongelma on ristiriita isän kanssa ja halu saada itse valita puolisoiksi Norjan prinsessa. Yhteisöllinen ongelma taas on Islannin ja Norjan huonot ja sotaisat välit, jotka päähenkilö tahtoo saada paremmiksi. Alussa Thórlakista tuntuu mahdottomalta saada Norjan kuningas suostumaan kumpaankaan, ei rauhaan eikä antamaan tyttärtään vihollismaan päällikön pojalle vaimoksi. Thórlak on kuitenkin valmis taistelemaan rakkauden ja rauhan puolesta. Lisämausteen konfliktin asettelulle antaa Ingegerd, joka ilmoittaa haluavansa viikingin puolisoiksi, isän tahtoa vastaan. Tämän näytelmän ongelmien ratkaisuihin on heikkouksia. Päähenkilö ponnistelee kyllä koko näytelmän ajan saamiensa tehtävien suorittamiseksi eli oman yksilöllisen pulmansa ratkaisemiseksi, mutta yhteisöllinen ongelma ratkeaa liian helposti ja se ei saa tarpeeksi huomiota näytelmän lopussa. Vaikka kyseessä on lastennäytelmä ja prinsessan voittaminen omakseen on tärkeää, maitten välinen rauhan kysymys jää mielestäni liikaa sivuun.

Reitala ja Heinonen mainitsevat artikkelissaan Aristoteleen ajatuksen, että selkeärajainen konflikti on edellytyksenä toiminnan ykseydelle. Heidän mukaansa tämä näkyy myös terminologiassa, sillä näytelmän keskushenkilöstä käytetään nimitystä protagonistia ja tämän vastavoimaa edustavasta henkilöstä käytetään nimitystä antagonistia. Nimet viittaavat kreikan kielen kilpailua ja kamppailua

¹²⁹ Kinnunen 1985, 100-101

merkitsevään sanaa ”agon”.¹³⁰ Konflikti antaa sysäyksen toiminnalle, päähenkilö alkaa toimia niin, että saisi ongelman ratkaistua itselleen edullisella tavalla, kun taas vastustaja yrittää estää sankarin toimia omilla vastatoimillaan. Jouko Aaltonen taas korostaa sitä, että draama on voimakkaampi, kun vastakkain on kaksi väkevää tahtoa. Vahva motivaatio luo vahvan kamppailun. Hänen mielestään päähenkilön ja tämän vastustajan kamppailun pitää olla tasaväkinen, sillä jos toinen on selkeästi vahvempi, ei toisen voittaminen ole mikään ongelma. Ja näin ei synny kunnon draamaa.¹³¹

Esimerkkitapauksessa Thórlak on protagonistista eli päähenkilö, johon katsojan halutaan samastuvan. Thórlak alkaa toimia aktiivisesti saavuttaakseen päämääränsä, hänen apurinaan toimii Lohikäärme. Antagonistista eli vastavoimaa edustaa Norjan kuningas Olavi, joka ei halua Thórlakin onnistuvan ponnisteluissaan. Kuningas Olavi on fyysisesti läsnä vain alku- ja loppukohtauksessa, mutta tavallaan hän on antamiensa tehtävien kautta taustalla vaikuttamassa. Thórlak tietää, että jos hän epäonnistuu tehtävien suorittamisessa, hän ei saa Ingegerdiä puolisoikseen eikä rauhaa maitten välille. Siis päähenkilöllä on paljon pelissä mukana.

3.6. Jännite luo mielenkiintoa

Kun tarinasta aletaan luoda näytelmää, dramaturgisesti tärkeää on se, mitä tarinasta valitaan juoneen mukaan ja mitä taas jätetään pois sekä se, miten nämä osat liitetään yhteen näytelmäksi. Tämä kaikki on ratkaisevan tärkeää siksi, että jännitteen on säilyttävä alusta loppuun asti. Reitala ja Heinonen toteavat asiasta niin, että tapahtumien jaksottelu on keskeinen keino tuottaa ja ylläpitää jännitettä (suspense). He jatkavat, että tiettyä, ratkaisevaa tapahtumaa pohjustetaan jakson sisällä, mutta kohtaus katkaistaan ennen laukaisevaa hetkeä, ja yleisön eteen tuodaankin toinen kohtaus, joka voi olla vastakkainen, täydentävä tai rinnakkainen. Tällainen katkaisu jättää jännitteen ”pitovaiheeseen”. Näin odotus pyrkii herättämään ja ylläpitämään yleisön kiinnostusta, ja se haluaa nähdä miten kaikki lopulta ratkeaa. Reitala ja Heinonen toteavat, että tätä on kutsuttu opiksi viivyttämisen strategioista.¹³²

Tällainen odotuksen luominen on tyypillistä televisiosarjojen strategiaa, osan lopussa jätetään jokin tapahtuma kesken ja näin katsoja jää ”koukkuun”. Katsoja jää jännittyneeseen tilaan ja haluaa ehdottomasti nähdä seuraavan osan kyseisestä televisiosarjasta. Nukketeatterinäytelmissäkin on mahdollista käyttää tätä viivyttämisen keinoa hyväksi, kun luodaan jännitettä. Lapsille suunnatussa esityksessä on kuitenkin hyvä, että jännityksen purkaminen tapahtuu suhteellisen nopeasti. Currell

¹³⁰ Reitala-Heinonen 2001, 38

¹³¹ Aaltonen J 2003, 62

¹³² Reitala-Heinonen 2001, 26

varoittaa, että yleisöä ei saa jättää pitkäksi aikaa voimakkaan tunteen valtaan, vaikka hänkin korostaa vauhdin ja tunnetilan vaihtelun oleellisuutta nukketeatterinäytelmissä. Currell ottaa esimerkiksi Hitchcock`n tavan luoda jännitettä elokuviinsa. Hitchcock ei luo jännitystä yllätyksellä toisensa jälkeen, vaan rakentamalla jännitettä vauhdin vaihdoksilla ja rinnastuksilla.¹³³

Reitala ja Heinonen mainitsevat artikkelissaan myös toisen draaman jännitettä luovan keinon, joka on koomisten ja traagisten kohtausten lomittaminen. Tätä kutsutaan nimellä *comic relief*, ja se antaa katsojalle hetken helpotuksen.¹³⁴ Vakavan ja jännittävän kohtauksen jälkeen käsikirjoittaja voi kirjoittaa hauskan ja kevyen kohtauksen. Tällainen kohtausten vaihtelu luo myös rytmiä näytelmään. *Comic relief* on keino luoda rinnastuksia, kontrasteja ja se luo myös rytmiä näytelmään.

Thórlak näytelmässä neljännen kohtauksen alun voisi ajatella olevan tällainen comic relief tilanne. Tätä on edeltänyt Thórlakin selviytyminen toisesta tehtävästään Tanskassa sekä purjehtiminen Suomeen kovassa myrskyssä. Myrskyä myös tehostetaan valoilla ja äänitehosteilla. Lapsikatsojat ovat kokeneet tämän myrskyisän siirtymäkohtauksen hyvinkin jännittävänä. Viides kohtaus alkaa myllärin iloisella laululla, myllyssä on kaikki hyvin, myllynkivet pyörivät ja näyttelijöiden esittämät maanviljelijät ovat tyytyväisinä odottamassa täytyviä viljasäkkejään. Tässä vaiheessa katsojatkin voivat hengähtää helpotuksesta, sillä sankari Thórlak tarkkailee tilannetta kauempaa ja on siis selviytynyt myrskyn kourista.

Heli Aaltosen mukaan jännite voi muodostua myös roolihahmon ajatusten (aliteksti) ja sen välille, mitä he oikeasti sanovat esityksessä (repliikit). Hänen mielestään jännitettä voi olla roolihahmojen välillä, itse toiminnan kehityksessä tai ajan ja tilan käytössä.¹³⁵

Thórlak vakuuttaa sekä kuningas Olaville että Ingegerdille, että hän selviytyy tehtävistään varmasti. Katsoja voi kuitenkin olettaa, että todellisuudessa Thórlak on epävarma pystyykö hän suoriutumaan lähes mahdottomilta kuulostavista urotöistä. Sekä Thórlakin omista että Ingegerdin repliikeistä voi päätellä, että tehtävien suorittamisessa tulee olemaan vaikeuksia.

Näytelmässä on myös eri roolihahmojen välillä jännitettä, sillä esimerkiksi Pappa Maahinen joutuu kohtaamaan suuresti pelkäämänsä ihmisen, naapurinsa Peter Andersenin. Katsojakaan ei tiedä etukäteen, miten pikku maahiselle käy talonpojan luona. Jännitettä on tietysti myös prinsessan isän

¹³³ Currell 2002, 160

¹³⁴ Reitala-Heinonen 2001, 27

¹³⁵ Aaltonen H 2002, 35

ja sulhaseksi pyrkivän nuoren miehen välillä. Jännitettä luodaan myös myllytontun ja hiiren välille sekä myllärin ja viikingin välille.

Jouko Aaltonen on taas sitä mieltä, että katsojan mielenkiinto ei pysy yllä koko esityksen ajan vain yhden jännitysmomentin varassa. Hänen mielestään jännitteen pääkaarelle on kehitettävä sitä tukevia lisäjännitteitä, apukaaria. Pääjännite kuljettaa lisäjännitteitä tavallaan selässään. Hänen mielestään jokaista kohtausta varten tarvitaan oma jännitysmomenttinsa eli oma apukaarensa.¹³⁶

Toteutuvatko tällaiset apukaaret esimerkkitapauksessani? Jos jännitteen pääkaari on Thórlakin urotyöt, niin apukaaret sisältyvät tehtävien suorittamiseen liittyviin kolmeen kohtaukseen ja loppukohtaukseen. Toisen kohtauksen jännite saadaan aikaan siitä, selviävätkö pukit sillan toisella puolella olevalle niitylle ilman, että Näkki syö ne suuhunsa. Kolmannen kohtauksen jännite perustuu pienten maahisten pelkoon suuria ihmisiä kohtaan. Näissä molemmissa kohtauksissa Thórlak antaa merkittävän neuvon, jonka avulla ongelmista selvitään. Neljännessä kohtauksessa kuivassa vehnämyllyssä syttyy tulipalo, jota sammuttamaan myös Thórlak kiirehtii. Tämän kohtauksen lopussa ilmenee vielä pieni lisäjännite, joka liittyy myllärin huonoon kokemukseen viikingeistä. Viimeisen kohtauksen jännite muodostuu siitä, hyväksyykö kuningas Olavi sankarin tekemät urotyöt. Näin ollen tuntuu siltä, että näytelmän pääkaari, pääjännite eli Thórlakin selviäminen tehtävistään kantaa selässään apukaaria eli muitten kohtausten sisältämiä omia jännitteitä.

3.6.1. Rytmä ja tempo – tyyntä ja myrskyä

Ilman selkeää rytmiä esityksestä tulee tylsä, siksi rytmän vaihteluihin täytyy kiinnittää huomiota jo näytelmän käsikirjoitusvaiheessa, vaikka ohjauksellisilla keinoilla vaikutetaan myös esityksen rytmään. Nukketeatterinäytelmässä on monenlaista rytmiä: tekstin rytmiä, eri kohtausten rytmiä, nukken liikkeitten rytmiä, musiikin rytmiä, yksittäisen esityksen rytmiä ja tyyliin liittyvää rytmiä.

Heli Aaltonen sekä Michael Meschke mainitsevat, että rytmi on kuin esityksen pulssi. Aaltonen jatkaa, että rytmi on pulssi esityksen osissa, osien välillä sekä kokonaisuudessa.¹³⁷ Esitys on sujuva jos sillä on hyvä rytmi. Meschken mielestä rytmässä ei ole kysymys siitä tapahtuuko jotain ”hitaasti” tai ”nopeasti”, vaan siitä miten käytetään vaihteluita siinä ajassa, jota juuri kuvataan. Rytmä on hänen mielestään myös liikkumattomuus.¹³⁸

¹³⁶ Aaltonen J 2003, 49

¹³⁷ Aaltonen H 2002, 36

¹³⁸ Meschke 1989, 94

Mikä ero on rytmillä ja tempolla? Reitala ja Heinonen käsittävät asian niin, että tempo on yksi rytmiä luovista elementeistä. Rythmi on laaja yläkäsite ja tempo on selvästi ajallinen suure, siinä mielessä, että tempolla viitataan toimintaelementtien tiheyteen aikayksikköä kohti. Juonen tasolla tempoa luovat esimerkiksi henkilömuutokset, ajan ja paikan muutokset, liikkeet tai puheenvuoron jaon frekvenssi.¹³⁹ Carol Fijan varoittaa sekoittamasta rytmiä ja tempoa toisiinsa. Hänen mielestään tempo tarkoittaa yksinkertaisesti nopeammin tai hitaammin. Draaman rytmiä luodaan esimerkiksi dialogilla, tyyllillä, mutta myös lavasteiden ja valojen vaihdoilla. Rythmi voi hänen mukaansa luoda myös ilmapiiriä ja paikallisuutta (karibialainen rythmi on erilaista kuin arktinen rythmi).¹⁴⁰

Tempo voi vaihdella myös tapahtumapaikan mukaan, esimerkiksi nukkumatinmaassa on erilainen tempo kuin huvipuistossa. Tempo vaihtelee myös ajan suhteen, iltaa ja yötä kuvaavien kohtausten tempo on yleensä hitaampi kuin päivällä tapahtuvien asioiden. Näytelmän eri hahmoilla on oma rytmensä liikekielessään ja puheessaan. Eri hahmojen rytmien vaihtelut ovat erityisen tärkeitä silloin, jos yksi näyttelijä esittää koko esityksen ja hahmoja on monta. Rythmi antaa elämän nukelle ja luo sille omaa luonnetta. Näyttelijällekin on helpompaa hallita montaa eri nukkea, jos ne selkeästi puhuvat ja liikkuvat eri rytmillä.

Valojen ja musiikin käyttö nukketeatteriesityksessä vahvistaa eri kohtausten sisäistä rytmiä. Selvää on myös se, että jokaisella esityskerralla on oma rytmensä. Joskus näyttelijät ovat virkeämpiä ja nopeampia, ja esityksen kestokin voi olla silloin lyhyempi. Joskus taas rythmi voi laahata alusta asti ja näin esityksestä voi tulla rytmisesti tasapaksu.

Käsikirjoittajan tehtävä on kirjoittaa sellaisia kohtauksia, joiden tempo ja rythmi vaihtelevat. Näytelmän rythmi siis vaihtelee, kun käsikirjoittaja ei sijoita saman tempoisia kohtauksia peräkkäin, vaan lomittain. Ideointivaiheessa voi myös kiinnittää huomiota siihen, että tulevat henkilöhahmot ovat rytmiltään vaihtelevia. Kuten edellä on todettu myös erilaiset nuket sopivat rytmiltään ja tempoltaan erilaisiin esityksiin, esimerkiksi käsinuket saa helposti liikkumaan nopeasti, kun taas varjoteatterinuket liikkuvat luonnostaankin hitaammin.

Esimerkkitaupauksessani ensimmäinen kohtaus alkaa rauhallisesti, mutta rythmi muuttuu, kun paikalle saapuu voimakas hahmo, kuningas Olavi. Myös sankarin oma rythmi muuttuu, kun hän alkaa taistella saadakseen Ingegerdin omakseen. Toisen kohtauksen sisällä rythmi muuttuu tavan takaa. Kun pukit kulkevat kukin vuorollaan siltaa pitkin on tempokin hitaampi, mutta Näkin

¹³⁹ Reitala-Heinonen 2001, 27-28

¹⁴⁰ Fijan 1989, 27-28

ilmestyttyä tempo muuttuu nopeammaksi ja jännite nousee. Näkin päästettyä kaksi ensimmäistä pukkia menemään, tempo muuttuu taas rauhallisemmaksi ja jännite laskee. Tämän kohtauksen oma huippukohta ja samalla käännekohta on ison pukin ja näkin kohtaaminen, nyt tempo on nopea ja koko kohtauksen rytmi kiihtyy.

3.6.2. Käännekohta vie onneen tai turmioon

Draamassa alku on tärkeä, sillä siinä selviää ongelma, jota näytelmän kuluessa aletaan selvittää. Sitten seuraa juonen kehittelyä sisältävät kohtaukset, joissa sankari yrittää selvitä esteistä ja vastavoimista, ja joiden aikana hänen oletetaan myös näytelmän hahmona kehittyvän. Intensiiteetti on onnistuneessa draamassa tähän mennessä koko ajan kasvanut ja yleisö on positiivisen odotuksen tilassa. Sitten koittaa käännekohta eli *peripetia*, jonka jälkeen sankari syöksyy kohti onnettomuutta tai saavuttaa etsimänsä onnen. Jouko Aaltosen mukaan käänne on mikä tahansa tapahtuma, joka puuttuu toimintaan ja muuttaa peruuttamattomasti sen suunnan. Kerronnan syventämisvaiheessa ristiriidat alkavat kärjistyä. Draaman osapuolten vedot ja vastavedot vievät toimintaa kohti käännekohtaa, joka johtaa päähenkilöiden kohtaamiseen.¹⁴¹

Aristoteleen mukaan *peripetia* merkitsee toiminnan suunnan kääntymistä vastakkaiseksi ja hänen mukaansa sen on tapahduttava todennäköisyyteen tai välttämättömyyteen perustuen.¹⁴² Oletan Aristoteleen tarkoittaneen sitä, että kun toiminnan suunta kääntyy aivan toisenlaiseksi, sen on oltava looginen seuraus näytelmän tapahtumista. Yleisön pitää olla vakuuttunut, että näin juuri voisi tässä tapauksessa käydä.

Thórlak - näytelmässä nousee kova myrsky ennen neljättä kohtausta. Thórlakin valtaa epätoivo hukkuuko myrskyyn kaikki hänen ponnistelunsa Ingegerdin saamiseksi. Tämä myrskykohtaus lähtee viemään tapahtumia kohti käännekohtaa, joka tapahtuu neljännessä kohtauksessa. Thórlak saapuu vehnämyllylle siinä vaiheessa, kun siellä riehuu tulipalo, joka on taas uusi uhka viimeisen tehtävän suorittamiselle. Sankari alkaa toimia aktiivisesti tulipalon sammuttamisessa. Tuli saadaan sammutettua ja mylläri kiittää myllytonttua avusta. Kun mylläri selviää, että toinen apuri onkin viikinki, hän pelästyy. Tämä on vielä viimeinen este sille, että Thórlak saisi säkkillisen pohjoista vehnää ja hänen tehtävänsä olisi suoritettu loppuun. Sankari saa kuin saakin mylläriin rauhoitettua, ja mylläri antaa kiitokseksi avusta Thórlakin kaipaaman vehnänsäkin. Mielestäni neljännen kohtauksen tapahtumat ovat todennäköisiä ja loogisia, joten siltä osin tämä kohtaus täyttää Aristoteleen asettamat vaatimukset käännekohtalle. Toinen asia on sitten se, kääntyykö toiminta

¹⁴¹ Aaltonen J 2003, 63,66

¹⁴² Aristoteles 1998, 35

tarpeeksi vastakkaiseksi? Jouko Aaltosen mukaan käännekohdassa ristiriidat kärjistyvät ja niin mielestäni tässä kohtauksessa käy. Thórlak on saanut ensimmäiset kaksi tehtävää suoritettua suhteellisen helposti, mutta nyt tulee vaikeuksia toisensa jälkeen. Siinä mielessä toiminnan suunta on nyt erilainen, että tehtävä osoittautuu vaikeammaksi kuin kaksi edellistä tehtävää. Jotain ehkä kuitenkin puuttuu, jotta tämän näytelmän käännekohta olisi aristoteleellinen peripetia. Tietenkin pitää ottaa huomioon, että kyseessä on lasten näytelmä eikä ”oikea” tragedia, mutta käännekohtan voimakkuutta olisi kuitenkin voinut lisätä. Tässä mielestäni kuitenkin toteutuu Heli Aaltosen ajatus käännekohdasta, että se on esityksen huippukohta, jossa tilanne kärjistyy äärimmilleen.¹⁴³

3.7. Hahmot, luonteet ja dialogi – nuket syttyvät eloon

Jos kirjoittaja dramatisoi vanhasta sadusta näytelmää, hänellä on valmiina henkilögalleria. Tietysti on myös mahdollista lisätä henkilöhahmoja tai poistaa tarpeettomia, mutta kuitenkin tärkeimmät henkilöt on jo luotu. Tilanne on toisenlainen silloin, kun aletaan kirjoittaa uutta näytelmää. Tällöin käsikirjoittaja luo kaikki hahmot näytelmänsä ja silloin on kiinnitettävä huomiota näiden hahmojen erilaisuuteen. Harjoitusvaiheessa myös ohjaaja ja näyttelijät luovat luonnetta henkilöhahmoihin, mutta pohjana ovat kuitenkin tekstin antamat viitteet hahmojen ominaisuuksista. Henkilöhahmon luonne voi, ja on hyvä, näkyä myös ulkonaisessa olemuksessa, esimerkiksi uteliaalla hahmolla on iso nenä tai pöllöllä on silmälasit, jotka symboloivat viisautta tai kuninkaalla on kruunu päässään, jolloin se kertoo henkilön asemasta. Henkilöhahmojen täytyy olla erilaisia monella tavalla, sisäiseltä rytmiltään, ulkonaiselta olemukseltaan, puhetyyliltään, liikekieleltään, mutta silti niiden kaikkien on sovittava yhteen.

Henkilöhahmojen tyypittely antaa materiaalia dialogin kirjoittamiseen. Jotkut hahmot voivat puhua lyhyesti, toiset taas vuolaasti kuvaillen, joillain hahmoilla voi puheessa toistua jokin sana tai sanonta. Hahmojen tyypittelystä voi löytyä myös aineksia huumorin käyttöön dialogissa.

3.7.1. Hahmot ja niiden luonteet

Jouko Aaltonen pohtii henkilöhahmoja näin:

Katsoja samaistuu henkilöihimme. Heidän on oltava eläviä ja mielenkiintoisia. Elävillä ihmisillä on aina päämääriä ja tavoitteita – draamallisessa ohjelmassa tai elokuvassa vielä selvemmin ja vahvemmin kuin todellisessa elämässä.¹⁴⁴

Samastuminen näytelmän henkilöihin on sitä vahvempaa mitä todellisempina ja aidompina katsoja pitää henkilöitä. Jos näytelmän henkilöhahmo on ohuesti rakennettu tai jollain tavalla outo ja epäaito, katsojan samastuminen kärsii ja sitoutuminen esityksen seuraamiseen heikkenee. Joskus

¹⁴³ Aaltonen H 2002, 36

¹⁴⁴ Aaltonen J 2003, 54

esimerkiksi ylinäyttelemine saa aikaan tällaista, katsoja pitää henkilöahmoa niin epäaitona, että hän alkaa olla enemmän kiusaantunut kuin vaikuttunut. Aaltosen mukaan henkilön pyrkimys synnyttää juonen ja juoni taas mahdollistaa luonteenkuvauksen, ja näin juoni vie heitä tilanteisiin, joissa he voivat osoittaa luonteensa. Aaltosen ajatus siitä, että ihmisen toiminta, reaktiot, puheet ja eleet vaikuttavat siihen, millaisen kuvan tästä henkilöstä saamme, on totta myös näyttämöhenkilöistä puhuttaessa.¹⁴⁵ Näin siis juoni ja henkilöahmot ovat kiinteästi yhteydessä toisiinsa, ilman hyviä ja mielenkiintoisia henkilöitä ei ole hyvää ja mielenkiintoista juontakaan. Toisaalta taas juonen käännteet paljastavat uusia asioita henkilöiden luonteista.

Aaltonen varoittaa, että henkilöissä ei saa tapahtua perusteettomia muutoksia eli luonteita rakennettaessa tulee olla johdonmukainen, samoin kirjoittajan tulee varoa liian lähellä toisiaan olevia luonteita, sillä kontrastit luovat vaihtelevuutta ja kiinnostavuutta.¹⁴⁶ Olen huomannut, että henkilöahmojen rakentamisessa suuri apu on ryhmätyöskentelystä. Käsikirjoittajana olen voinut viedä osan valmiista tekstistä työryhmän tarkasteltavaksi, jolloin olemme yhdessä pohtineet eri henkilöiden luonteita sekä sitä, miten se näkyisi nukkeahmon ulkonäössä. Kun tekstiä on luettu ääneen, on myös saatettu ”sattumalta” löytää nukkeahmolle luonteenomainen tapa puhua. Tämä puhetapa on taas antanut lisäviitteitä nukan luonteeseen, jolloin olen voinut kehittää hahmoa enemmän tähän suuntaan. Kun tekstiä luetaan työryhmässä, myös epäloogisuudet juonessa tai henkilöahmoissa havaitaan helpommin, sillä käsikirjoittaja voi tulla sokeaksi oman tekstinsä suhteen. Alkutyöskentelyn aikana on mahdollista myös pitää hauskaa hahmon kanssa liioittelemalla sen luonnetta ja liikkeitä ja näin yrittää löytää uusia, varteenotettavia piirteitä hahmosta. Nukketeatteriesitykset eivät yleensä ole kestoltaan kovin pitkiä, useimmiten alle tunnin kestäviä, jolloin henkilöahmot pitää luonnehtia melko nopeasti ja muutamalla selkeällä viitteellä.

Nan Rump kirjassaan *Puppets and Masks, stagecraft and storytelling* kehottaa asettamaan kysymyksiä, kun hahmot näytelmään on jo valittu ja niiden persoonallisuuksia halutaan kehittää. Minkälainen tämä luonne on? Onko se nuori, laiska, älykäs, pahansuopa? Onko se ahne, viisas, energinen, rohkea? Miten se käyttäytyy kun se pelkää? Mikä tekee sen iloiseksi? Mikä motivoi sen käyttäytymistä ja toimintaa?¹⁴⁷ Tällainen roolianalyysi on mielestäni työryhmän tehtävä eikä pelkästään käsikirjoittajan, sillä monta päätä miettimässä näytelmän henkilöahmoja on aina parempi kuin yksi. Kun käsikirjoitus on valmis ja se annetaan ohjaajan käsiin, henkilöahmot

¹⁴⁵ Aaltonen J 2003, 55

¹⁴⁶ Aaltonen J 2003, 55

¹⁴⁷ Rump 1996, 173

saavat useimmiten vielä lisää tulkintaa. Hyvä ohjaaja kuuntelee myös näyttelijää ja hänen ehdotuksiaan ja ideoitaan harjoitusvaiheen aikana.

Bicât rohkaisee kaikkia niitä, jotka luovat uutta nukkehahmoa, muuntamaan hahmon ydin tai jokin siihen sopiva tunnetila työskentelyn pohjaksi.¹⁴⁸ Mielestäni tämä sopii ohjeeksi sekä nukentekijälle että käsikirjoittajalle. Nuken ulkonaisen hahmon pitää olla sopusoinnussa sen sisäisen luonteen kanssa, sillä yhdessä toisiaan tukien ne muodostavat nukkehahmon tasapainoisen kokonaisuuden. Bicât kirjoittaa kirjassaan toisaalla, että nukkenäyttelijä voi olla näkyvillä ja jakaa nuken luonteen. He ovat yhtä ja heillä on sama tunnetila. Nukkenäyttelijän kasvojen ja kehon ilmaisu heijastaa nuken vastaavia ja näin nukkenäyttelijä ja nukke tempaavat yleisön mukaansa.¹⁴⁹ Hyvä nukkenäyttelijä kuitenkin muistaa, että nukke on aina etusijalla ja yleisön huomion on kiinnityttävä ennen kaikkea nukkeen eikä näyttelijään. Eri ohjaajat suhtautuvat nukkenäyttelijän omiin ilmeisiin ja eleisiin hieman vaihtelevasti, silloin kun näyttelijä on näkyvillä nukkensa kanssa. Oma kokemukseni on, että toiset ohjaajat haluavat näyttelijän katseen olevan koko ajan nuken niskassa, jolloin yleisön katse siirtyy automaattisesti nukkeen eikä näyttelijään. Toiset ohjaajat taas haluavat, että näyttelijän kasvoilla ja kehonkielessä näkyvät nuken tunnetilat eivätkä ollenkaan ymmärrä sellaista näyttelijää, joka yrittää pysyä nuken takana aivan neutraalina. Tärkeintä kuitenkin molemmissa vaihtoehdoissa on, että nukkenäyttelijä ja nukke ovat mahdollisimman paljon yhtä tulkinnassaan.

Mattson kehottaa syventämään vanhojen kansantarinoitten ja satujen tuttuja hahmoja. Hänen yksi esimerkkinsä on sattumalta sama norjalainen satu kolmesta pukista kuin yksi tarina omassa esimerkkitapauksessani, joten otan sen tarkasteluni kohteeksi. Mattson itse on kirjoittanut tästä sadusta näytelmän, hän kertoo, että alkuperäisessä yksinkertaisessa sadussa kolmea pukkia kuvataan vain sanoilla ”pieni”, ”keskikokoinen” ja ”suuri”. Tullakseen jännittävän eläviksi näyttämöllä, pukit tarvitsevat hänen mielestään vahvemman persoonallisuuden. Mattson pyrki antamaan jokaiselle hahmolle yksilöllisiä piirteitä niin, että ne erottuvat toisistaan selkeämmin. Hän ratkaisi asian muun muassa niin, että jokainen pukki näyttämölle tullessaan kertoo riimin muodossa mistä se erityisesti pitää. Pikku pukki pitää orvokkien tuoksusta ja tanssimisesta kukkien keskellä, Keski pukki pitää syömisestä ja Iso pukki hyppelystä kalliolta toiselle:

¹⁴⁸ Bicât 2007, 84

¹⁴⁹ Bicât 2007, 105

FLUFFY (Little): I love to smell the violets and dance among the flowers.

I like to watch the clouds float by to while away the hours.

STUFFY: (Middle): They call me Stufe Gruff because I really like to eat.

I munch and chew and chomp all day on grass that's green and sweet.

TUFFY: (Big): I love to jump from crag to crag. It's here that I belong.

So watch it everybody. My head and horns are strong! ¹⁵⁰

Ennen kuin Mattson pääsi tähän lopputulokseen, hän pohti miten pukit elävät, mistä ne mahdollisesti pitävät, mikä on niiden suhde toisiinsa, ja näin hän löysi erilaisia ominaisuuksia pukeista. Nämä luonnehdinnat hän sitten antoi myös nukentekijälle vihjeeksi, samoin kuin nukkenäyttelijöille, jotka antoivat äänen ja liikkeen pukkinukeille. Mattson pohtii myös eläinhahmoja yleensä, sillä monissa kansantarinoissa päähenkilöt ovat eläimiä. Hänen mielestään on käsikirjoittajan tehtävä antaa eläinnukkehahmoille ihmisen luonteenpiirteitä, näin yleisö voi tuntea sympatiaa hahmoja kohtaan ja samastua niihin, mutta eläinhahmot eivät kuitenkaan saa menettää kyseiselle eläimelle ominaisia piirteitäkään. Mattson on myös sitä mieltä, että käsikirjoittajan on hyvä kirjoittaa tekstiin joitain huomautuksia miten tietty repliikki on sanottava, jotta hänen luomansa hahmon luonne tulee esille. Tämä on tietysti erityisen tärkeää silloin, kun näytelmää esittää joku muu teatteri kuin se, jolle käsikirjoittaja on sen alun perin kirjoittanut. ¹⁵¹

En tiedä kuinka paljon näyttelijät ja ohjaajat kiinnittävät huomiota käsikirjoittajan antamiin tulkintaohjeisiin, mutta ei niistä varmasti haittaakaan ole. Varsinkin harjoitusvaiheen alussa tekstissä olevista ohjeista voi olla hyötyä, kun tulkintaa vasta aletaan rakentaa.

Thórlak näytelmän kolmen pukin kohtauksessa en kirjoittanut pukeille mitään erityistä repliikkiä, jossa niiden luonne olisi tullut esille, vaan niiden luonne tulee esille reaktioissa, liikekielessä ja puhettavassa. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että näytelmämme pukit ovat hyvin samankaltaisia kuin Mattsonin näytelmän pukit. Pikku pukki on reipas ja positiivinen hahmo kuten Mattsoninkin pikku pukki. Esityksemme keskikokoinen pukki on hieman arka, mutta mehevän ruohon syöminen on sille tärkeää, Mattsonin vastaava kertoo kuinka se koko päivän syö ruohoa. Meidän iso pukkimme on itsetietoinen ja kovin ylpeä suurista ja vahvoista sarvistaan, samoin Mattsonin iso pukki kerskuu vahvuudestaan. Vaikka alkuperäisessä norjalaisessa sadussa pukien nimet ovat vain Pikku,

¹⁵⁰ Mattson 1997, 25

¹⁵¹ Mattson 1997, 25-27

Keskikokoinen ja Iso, silti niiden luonteisiin saadaan rakennettua persoonaa , ja ainakin näissä kahdessa tapauksessa aika samanlaisia persoonia pukeista on kehkeytynyt.

Mattson perään kuuluttaa myös nimillä leikkimistä, joka hänen mielestään on nukketeatterimaailmassa unohdettu menetelmä. Nimi jo itsessään voi herättää kuulijassa ajatuksia nuken luonteesta, kuten esimerkiksi henkilöhahmo, joka jatkuvasti joutuu vaikeuksiin, voisi olla nimeltään Mr. Hazard. Yleisö reagoi tällaisiin nimileikkeihin, sillä ne sisältävät huumorin aineksia, ja ne auttavat myös Mattsonin mielestä käsikirjoittajaa hahmon luonteen rakentamisessa. Hän varoittaa kuitenkin, että ne voivat myös vaikeuttaa käsikirjoittajan työtä jos ne antavat vääränlaista tietoa yleisölle.¹⁵² Jos tällainen nimillä leikkiminen on nokkelaa ja käsikirjoittaja on varma, että yleisö ymmärtää kyseisen nimen leikillisyyden, se on perusteltua ja hauskaa. Voi tietysti käydä myös niin, että nimileikki ei tavoita yleisöä, jolloin siihen sisältyvä huumori ei toimi. Meitä suomalaisia television katsojia on aina huvittanut sellaiset ammattiin sopivat nimet kuin esimerkiksi meteorologi Pekka Pouta tai puutarha-asiantuntija Arno Kasvi. Uudessa suomennoksessa Shakespearen Kesäyön unelma –näytelmästä vuodelta 1989 kääntäjä Lauri Sipari on käyttänyt käsityöläisistä ammattiin tai ulkonäköön viittaavia nimiä kuten Nikolai Perä, Niilo Nälkä, Valentin Vankka tai herra Pölkky.¹⁵³ Näin tekstistä löytyy jo vihjeitä näyttelijöiden ulkonäköön, joita voi mainiosti käyttää nukketeatteriversiossa vaikkapa nukkejen kasvojen muodossa. Nikolai Perällä kasvot voivat olla takapuolen muotoiset tai Niilo Nälän kasvot ovat laihat, ja herra Pölkyn kasvot voivat muistuttaa puupölkkyä.

Georg Latshaw kehottaa menemään ”sisälle” hahmon luonteeseen kuvittelemalla sen sisäisiä ajatuksia ja tunteita. Hänen mielestään kannattaa yrittää löytää samankaltaisuuksia hahmon ja näyttelijän itsensä tavassa ajatella ja tuntea, mutta myös ymmärtää eroavaisuuksia. Näitä molempia Latshaw neuvoo käyttämään luonnekuvan rakentamisessa. Kun näyttelijä on kerännyt paljon tietoa hahmostaan, on aika valita ne elementit, jotka muodostavat kyseisen hahmon luonteen ytimen.¹⁵⁴

Ida Hamre on samoilla linjoilla ja päätyy mielenkiintoiseen ajatukseen tutkittuaan C. G. Jungin kirjoituksia myyteistä. Jung kirjoittaa, että myytti korostaa sitä, että ”lapsi” meissä on saanut mahtavien voimien lahjan, jotka kaikista vaaroista huolimatta purkautuvat esiin. ”Lapsi” syntyy tiedostamattoman kohdusta, ihmisluonnon syvyyksistä tai ennemminkin elävästä Luonnosta itsestään, se on elämän voimien personifikaatio. Hamre kertoo luomansa hahmon sisältävän aina

¹⁵² Mattson 1997, 29

¹⁵³ Sipari 1989, 4

¹⁵⁴ Latshaw 1978, 67

jotain hänestä itsestään – usein jotain, joka on ollut piilossa hänessä. Kun hän itse animoi eli elävöittää luomaansa hahmoa, hän elävöittää jotain puolta itsestään. Hänen mielestään hahmon luominen ja sen elävöittäminen on kaiken kaikkiaan vahva kohtaaminen itsensä kanssa, joka antaa paljon aineksia pohtia asiaa jälkeensä. Hamren mielestä animaatioteatteri on siis myös reflektioiden teatteria ja metateatteria, meidän sisäistä teatteriamme.¹⁵⁵

Joskus itselle tärkeä hahmo voi todella tulla eläväksi, ainakin hetkeksi. Näin käy usein pienelle lapselle ja hänen rakkaalle pehmolelulle. Tyttärelläni on pieni, ruskea nalle, jota hän lapsena kuljetti aina mukanaan. Kerran sanoin hänelle, että nalle on niin likainen, että se on pestävä. Tyttäreni seurasi vakavana, kun laitoin nallen vettä täynnä olevaan lavuaariin. Niin kauan hän seurasi nallen pesua rauhallisena, kunnes upotin nallen kokonaan veteen. Silloin tyttäreni huusi: ”Älä paina nallen naamaa veteen, sehän hukkuu!” Tämän tapahtuman jälkeen nalle pestiin aina pää veden yläpuolella. Itse muistan yhden ainoan kerran, että menin esittämään hahmoon niin sisälle, että koko muu maailma hävisi hetkeksi. Minä olin muutaman hetken ajan tuo hahmo niin voimakkaasti, että minua alkoi itkettää. Sain kuitenkin tahdonvoimallani itseni takaisin näyttelijäksi ja tuo hetki katosi. Ilmeisesti jotain omasta itsestäni, ”lapsesta” sisälläni purkautui esiin, jokin vahva arkkityyppi syvältä myyttien alkumaailmasta.

Hamre pohtii edelleen hahmon (nuken tai esineen) identiteettiä ja näyttelijän roolia. Hän kirjoittaa, että hahmo saa identiteettinsä sekä elävöittämisen kautta että tarinan kautta, mutta se on samanaikaisesti myös jotain aivan itseään. Hahmolla on veistoksellinen puolensa, kun on kyseessä valittu väri, materiaali ja muoto. Sillä on voimakkaammin abstraktinen vaikutus kuin elävällä näyttelijällä, ja tämä abstraktinen vaikutus ilmaisee hahmon ”sisäistä elämää” erityisellä tavalla. Hamre käyttää sanaa animaatioteatteri, kun kyseessä on nukke- tai esineteatteri, ja hänen mielestään juuri tässä teatterimuodossa on mahdollista, että abstraktisuus luo konkreettisuutta ja konkreettisuus abstraktisuutta.¹⁵⁶

Käsikirjoittaja voi myös viitata jonkin hahmon luonteeseen, sijoittamalla muiden hahmojen repliikkeihin jotain sen luonteesta. Esimerkiksi prinsessa Ingegerd sanoo pukeista, että ne ovat hyvin itsepäisiä, jolloin katsojakin ymmärtää tehtävään piilevän vaikeuden tai Puck kertoo näytelmässä Kesäyön unelma, että Oberon on mustasukkainen Titaniasta. Näytelmien sankareista ja sankaritarista voi helposti tulla ohuita, ei niin mielenkiintoisia hahmoja, sillä hyviin henkilöihahmoihin on vaikeampi luoda joitain herkullisia piirteitä.

¹⁵⁵ Hamre 1997, 82

¹⁵⁶ Hamre 1997, 95

Thórlak on näytelmän sankari. Yritimme jo työryhmätyöskentelyn aikana luoda tästä sankarista hieman erilaista viikinkiä. Thórlak ei ole sotaisa, ei halua ryöstellä maissa, joissa hän poikkeaa, sillä hän on rauhaa rakastava viikinki. Pientä särmiä ”kilttiin” luonteeseen tulee siitä, että hän on noussut vastustamaan isäänsä sekä uskaltaa kohdata maansa vihollisen Norjan kuningas Olavin. Mielestäni kuitenkin Thórlakin luonteeseen olisi voinut luoda vielä jotain särmiä. Prinsessa Ingegerd jää näytelmässä aika mitään sanomattomaksi hahmoksi, hän esiintyy vain näytelmän alussa ja lopussa, joten minkäänlaista kasvua ei tässä hahmossa tapahdu. Näkki ja kuningas Olavi ovat selkeästi vahvempia hahmoja, kuten niin usein antagonistit ovat. Myllärissä, myllytontussa ja hiiressä samoin kuin maahisissa taas on humoristisia piirteitä, jotka keventävät näytelmän tunnelmaa.

3.7.2. Nukkejen dialogi: älä sano vaan tee!

Nukketeatterin voimakeino on toiminta eikä puhe. Pitkät dialogit nukkejen välillä muodostuvat hyvin helposti tylsiksi, ja pienet katsojat alkavat liikehtiä tuoleillaan levottomasti. Nukeilla ei ole ilmeitä, jotka elävöittäisivät puhetta, joten sekin on yksi syy pysytellä lyhyissä dialogeissa. Nukketeatterissa teatterimuotona on pitäydyttävä siinä, mikä siinä on parasta ja erityistä, erilaista kuin draamateatterissa, ja tämä erityinen on mielestäni elottoman saaminen eloon ja siinä ei tarvita pitkiä puheita.

Latshaw kehottaa käyttämään ensin loppuun kaikki muut kommunikaation muodot ennen kuin alkaa käyttää puhetta. Hänen mielestään erityisesti aloittelevilla nukketeatterinäyttelijöillä on taipumus selittää ja kuvailla liikaa sanoilla niin, että koko tunnelma on huuhtoutunut puheen valtamereen. Dialogin tarkoitus on paljastaa ne eroavaisuudet, mitkä tulevat esille jokaisen eri hahmon tavassa ajatella, tuntea ja puhua. Latshaw`n mielestä hyvä metodi on ensin improvisoida dialogit moneen kertaan niin, että olisi mahdollista löytää jokaisen hahmon luonteelle ominaiset tavat ilmaista itseään. Hänen mielestään dialogi-improvisaatio ei ole täydellinen ennen kuin näyttelijät pystyvät näyttämään sen, ohjaaja pystyy asettamaan sen näyttämölle ja yleisö pystyy sen ymmärtämään.¹⁵⁷

Mielestäni dialogin runsas käyttö ei ole vain aloittelijoiden ongelma, kyllä siihen syllistyvät jopa nukketeatterin ammattilaiset. Erityisen silmiinpistävältä sanojen runsas käyttö tuntuu silloin, kun seurataan vieraskielistä esitystä. Vuoden 2012 Mukamas festivaaleilla vierailleen venäläisen ryhmän esitystä seurattessani kiinnitin asiaan huomiota. Nukkejen elävöittäminen oli erinomaista,

¹⁵⁷ Latshaw 1978,122

lavastus ja nuket kauniita ja taidokkaasti tehtyjä, näyttelijät olivat hyvin keskittyneitä työhönsä, mutta puhetta oli aivan liikaa. En tiedä, tuntuiko puheen runsaus häiritsevältä myös niistä katsojista, jotka ymmärsivät venäjää, mutta ainakin me venäjää taitamattomat olisimme karsineet puheen osuutta puoleen. Toinen häiritsevä tekijä tässä esityksessä puheen kannalta oli se, että se tuli kokonaan nauhalta. Mielestäni katsojan kannalta on aina mielenkiintoisempaa kuunnella, samoin kuin helpompaa seurata, dialogia silloin, kun näyttelijät puhuvat itse suoraan yleisölle eikä niin, että puhe tulee nauhalta.

Jouko Aaltonen kirjoittaa dialogista näin:

Teatteria ja elokuvaa on verrattu sanomalla, että teatterissa on pieni pää ja paljon puhetta, elokuvassa suuri pää ja vähän puhetta. Elokuvassa puhe on vain yksi keino informaationvälittämiseen, tavallaan ääni-ilmaisun eräs osa-alue. Kun muita keinoja ei voida käyttää, turvaudutaan dialogiin.”¹⁵⁸

Miten nukketeatteri sitten suhteutuu tällaiseen vertaukseen? Ehkäpä niin, että nukketeatterilla on pieni pää ja vähän puhetta. Nukketeatteri muistuttaa siinä mielessä enemmän elokuvaa, että toiminta on korostuneemmassa asemassa kuin puhe. Teatteria taas nukketeatteri muistuttaa siinä, että pää on pieni, vieläkin pienempi kuin draamateatterissa.

Aaltosen mukaan dialogin tehtäviä ovat:

- informaation välittäminen
- juonen eteenpäin vieminen
- karakterisointi; mitä puhe kertoo henkilöistä (...) Eri henkilöt puhuvat eri tavoin.
- ilmapiirin luominen
- piiloteksti; mitä on sanojen takana, henkilö voi puhua aivan muuta kuin tarkoittaa. Se, miten sanotaan, on joskus tärkeämpää kuin mitä sanotaan.”¹⁵⁹

Aaltonen jatkaa, että repliikki eli vuorosana on dialogin perusyksikkö, ja henkilön repliikki voi olla reaktio tilanteeseen: *Thórlak huutaa myrskyn kourissa: ”Minä en koskaan enää näe Ingegerdiä.”* Se voi olla reaktio toiseen henkilöön (repliikkiin): *Pappa Maahinen vastaa Peter Andersenin kyselyyn: ”Älähän suutu Peter Andersen, vaikka sinut herätinkin...”* Se voi olla koominen lausahdus: *Peter Andersen vihastuu piikaansa, joka on kurkistanut luvatta tynnyriin, ja harmittelee, että oluttynnyrissä ei enää ole pisaraakaan olutta. Tähän piika vastaa: ”Ei tynnyri ole tyhjä, sehän on täynnä käärmeitä!”*

¹⁵⁸ Aaltonen J 2003, 120

¹⁵⁹ Aaltonen J 2003, 12

Aaltosen mukaan repliikki voi olla myös viittaus juoneen: *Lohikäärme vastaa Thórlakille:* "...Tanskassa on hyvää olutta, varmasti löydämme sieltä sen ihmeellisen tynnyrin!" tai viittaus henkilöiden luonnehdintaan: *Ingegerdin huudahdus:* "Pukit ovat niin itsepäisiä!" Repliikki voi olla seuraavaan kohtaukseen viittaava siirtymä: *Thórlak:* "...Nyt takaisin Norjaan Ingegerdiä hakemaan!"¹⁶⁰

Samalla tavalla kuin näytelmän kohtauksella, myös dialogilla ja repliikillä on oltava jokin syy. Tarpeettomat repliikit usein karsiutuvatkin harjoitusvaiheen aikana, ja oma kokemukseni on, että näytelmän teksti yleensä lyhenee ensi-illan lähestyessä. Harjoitusvaiheen aikana teksti myös muuttuu suuhun sopivaksi ja sujuvammaksi. Käsikirjoittajan olisikin hyvä kirjoittaa teksti "puhtaaksi" vielä koko harjoitusvaiheen jälkeen niin, että käsikirjoitus ei olisi täynnä yliviivauksia ja muita korjausmerkintöjä.

Mattsonilla on vinkkejä nukketeatterinäytelmän dialogin kirjoittamiseen. Hän neuvoo lukemaan ääneen kirjoitetut repliikit, sillä joskus ne näyttävät paremmilta kirjoitettuna kuin ääneen puhuttuina. Toinen neuvo on, että hahmon puhettavan ja käyttäytymisen on oltava koko ajan johdonmukainen, ellei juonen käänneet toisin määrää. Seuraavaksi on kiinnitettävä huomiota siihen, että dialogi on ytimekästä, ja nukkejen on sanottava vain se, mikä on välttämätöntä toiminnan eteenpäin viemiseksi tai nukan persoonallisuuden kehittämiseksi. Mattson varoittaa, että nukke ei saa sanoa sellaista, minkä yleisö voi itsekään nähdä tapahtuvan tai minkä yleisö on jo ymmärtänyt. Mattsonin viimeinen neuvo dialogin suhteen on se, että hahmojen puheen, käyttäytymisen sekä ulkonäön on poikettava toisista hahmoista, käsikirjoittajan on siis luotava kontrastia hahmojen välille.¹⁶¹

Ohjeet, joita annetaan draamateatterin dialogin kirjoittamista varten, ovat suurimmaksi osaksi voimassa myös silloin, kun kirjoitetaan nukketeatterille. Kuitenkin on hyvä muistaa, että ne ovat kaksi eri teatterimuotoa, joissa puheen merkitys ja asema ovat toisenlaiset. Mielestäni nukketeatteri muistuttaa dialogin kirjoittamisen suhteen enemmän elokuvaa kuin draamateatteria, sillä puheen osuus on niissä pienempi kuin draamateatterissa, ja toiminta sitä vastoin on korostetummassa asemassa.

¹⁶⁰ Aaltonen J 2003, 121

¹⁶¹ Mattson 1997, 30

4. Thórlakin seikkailut – sankarin matka

Yhdysvaltalainen professori ja kirjailija **Joseph Campbell** (k.1987) on tutkinut sankarimyyttejä. Hän tutki eri kulttuurien myyttejä ja taruja ja löysi kulttuurista toiseen toistuvan myytin sankarista. Pohjimmiltaan kyse on aina samasta tarinasta, vaikka tarinan ilmiasu voi vaihdella paljonkin. Tätä kulttuurista toiseen toistuvaa tarinaa Campbell kutsuu *monomytyiksi*. Hänen tunnetuin kirjansa *Sankarin tuhannet kasvot* (1949, suom. 1990) käsittelee juuri tätä aihetta.¹⁶²

Kun luin Campbell`n monomyyttiteoriasta, hämmästyin aika tavalla, sillä tajusin kirjoittaneeni itse juuri tällaisen sankarin matkan. Mietin, miksi kirjoitin tavallaan tällaisen kaavan mukaan, vaikka en sitä silloin tiedostanutkaan. Mikä ohjasi omia ajatuksiani sekä työryhmämme ajatuksia, kun aloimme luoda tarinaa islantilaisesta viikingistä? Oliko siis kyseessä alitajuinen, kollektiivinen perusstrukturi, joka toistuu eri kulttuurien tarinoissa tänäkin päivänä? Kuten **Pirjo-Riitta Tähti-Wahl** artikkelissaan *Sankarin matka katsojan sydämeen* toteaa, että Campbellin analyysi myyteistä antaa vihjeitä eräänlaisesta ikaikaisesta menestystarinan universaalista kaavasta.¹⁶³ Tuntui aika huimalta, että mekin, tämän päivän kirjoittajat, olemme yksi lenkki pitkässä ketjussa, jonka tarinan kerrontaa vie eteenpäin jokin ihmisen ikivanha taju tarinan rakenteesta. Tarinan kertojat ovat jo kivikauden luolissaan kertoneet tarinoita, joissa on ollut samanlainen rakenne, samanlainen sankarin matka kuin tämän päivän elokuvissa tai teatteriesityksissä. Muinaiset ihmiset ovat istuneet nuotion ääressä, josta on siivilöitynyt lämmintä valoa luolan seinille, joissa on mahdollisesti ollut suuret ja kauniit luolamaalaukset. Nykypäivän ihminen istuu hyvin muotoillussa tuolissaan teatterin katsomossa katse kiinnitettynä näyttämölle, jossa on myös ihmiskäsin luodut lavasteet, ja jota valaisee hyvin monimutkaisesti asetetut ja valaisevat valot. Vaikka ajallisesti matka on pitkä luolaihminen miljööstä nykyihmisen teatteriin, silti nykakatsojat kuuntelevat ja katselevat samaa monomyyttiä, sankarin matkaa ja kokevat ehkä, että juuri tällaisen rakenteen omaava tarina on se oikea tarina. Monta tuhatta vuotta sitten eläneet ihmiset ovat eläytyneet sankarin ajatuksiin ja kokemuksiin ja löytäneet niistä jotain itsestään, aivan samoin kuin me nykyihmiset katsellessamme teatteriesitystä tai elokuvaa.

Christopher Vogler, joka on toiminut monien Hollywood-elokuvien tarinakonsulttina, huomasi yhteyden Campbellin sankarimyytin kaavan ja hyvien elokuvatarinoiden välillä. Vogler oivalsi, että sankarin myyttisen matkan peruskaava löytyy lähes kaikista menestyselokuvista. Vogler kirjoitti Campbellin teorioita soveltaen teoksen ”*The writer`s journey – mythic structure for writers*”.

¹⁶² Aaltonen H 2002, 55 sekä Aaltonen J 2003, 70

¹⁶³ Tähti-Wahl , Aaltonen H 2002, 55

Voglerin yksinkertaistamassa sankarin matkan tarinakaaviossa on kaksitoista vaihetta. Campbellin mytologisen sankarin seikkailu noudattaa kaavaa ero-initiaatio-paluu. Ensin sankari eroaa tutusta maailmastaan, sitten hän pyrkii jollekin voiman lähteelle, jolloin hän kohtaa esteitä, mutta voittaa ne. Lopuksi sankari palaa takaisin elämäänsä uutta voimaa saaneena.¹⁶⁴ Käsittelen seuraavaksi näitä kahtatoista vaihetta *Thórlak*-näytelmään soveltaen:

1. Vaihe: tarinassa esitellään tavallinen maailma ja sankari tavallisena ihmisenä.

Thórlak pohtii laivassaan elämäänsä kotona Islannissa, jossa hänen isänsä viikinkipäällikkö odottaa poikansa noudattavan oman perinteensä tapoja. Isä on tradition mukaan valitsemassa pojalleen vaimoa ja odottaa Thórlakin käyttäytyvän kuten muutkin viikingit. Meri on vielä tyyni ja laivan keulassa oleva Lohikäärme on vain eloton kuva. Thórlakin elämä Islannissa tulee ilmi ainoastaan hänen sanoissaan, tätä tavallista elämää Islannissa ei näytelmässä esitetä yleisölle.

2. Vaihe: tarinassa esitetään kutsu seikkailuun, jossa sankari kohtaa ongelman tai haasteen. Kutsu merkitsee aina muodonmuutoksen mysteerin alkamista – sitä, että alkaa henkisen siirtymisen riitti tai henkinen matka. Ihminen on kasvanut pois tutustu elämänpiiristään, vanhat käsitteet, ihanteet ja emotionaaliset kaavat eivät enää päde. On aika ylittää kynnyks.

Thórlak on tietoinen ristiriidasta isänsä kanssa. Hän ei suostu vanhaan tapaan, jonka mukaan isä valitsee pojalleen puolison, sankarimme haluaa valita itse vaimon itselleen. Hän jopa haaveilee vihollismaan kuninkaan tyttärestä Ingegerdistä, josta on vain kuullut puhuttavan. Toinen ristiriita ilmeneekin rauha-sota asetelmassa. Isä, viikinkipäällikkö, on sotinut norjalaisia vastaan jo vuosia ja ilmeisesti ollut sitä mieltä, että sodalla saadaan parhaat tulokset aikaan viikinkimaailmassa. Thórlak ei kuitenkaan enää hyväksy tällaisia vanhoja viikinki-ihanteita, vaan hän on rauhanomaisen kanssakäymisen kannalla. Kolmas vaikeus on se, että Thórlak epäilee, että ei koskaan voi saada vaimokseen kaunista norjalaista prinsessaa. Thórlakissa alkaa tapahtua muodonmuutos omaksi itseksi, hän ei halua enää olla isänsä talutusnuorassa. Hänestä tuntuu, että hänen on aika toimia itsensä ja kansansa vuoksi.

¹⁶⁴ Aaltonen H 2002, 55

3. Tässä vaiheessa tapahtuu kutsusta kieltäytyminen. Sankari tuntee pelkoa tuntematonta kohtaan ja kieltäytyy ottamasta kutsua vastaan. Näyttää siltä, että sankari jää viettämään turvallista, mutta tylsää elämäänsä.

Tällainen kutsusta kieltäytyminen ei tule Thórlak –näytelmässä kovin selvästi esille. Voidaan tietysti ajatella, että Thórlakin epäily siitä, että Norjan kuningas ei anna tytärtään viikinkipäällikön pojalle, johtaisi siihen, että Thórlak ei lähtisi Norjaan. Thórlak tietää myös sen, että rakkaus on suurin voima maailmassa, mutta epäilee ettei löydä sitä koskaan.

4. Neljäntenä vaiheena on yliluonnollinen apu. Ne, jotka eivät ole kieltäytyneet kutsusta, kohtaavat matkallaan auttajahahmon. Tällainen apuri saattaa antaa sankarille taikaesineitä, jotka suojelevat häntä retkellään tai hän antaa sankarille hyviä neuvoja, joilla voi selvitä esteistä.

Keulassa oleva Lohikäärme alkaa puhua, sillä se on nähnyt Thórlakin puhtaan sydämen ja halun olla rohkea. Lohikäärme, yliluonnollinen apu, antaa sankarille neuvoja, ei taikaesineitä. Thórlak voittaa pelkonsa ja epärointinsa Lohikäärmeen avulla ja uskaltaa lähteä kohti tuntematonta. Lohikäärme antaa Thórlakille neuvoja pitkin matkaa, se kannustaa ja rohkaisee sankaria, on vierellä, mutta ei mene mukaan ratkaisemaan ongelmia. Ne Thórlakin täytyy ratkaista itse.

5. Tämä vaihe on ensimmäisen kynnyksen ylittäminen. Sankari on valmis siirtymään toiseen maailmaan ja kohtaamaan haasteen. Nyt alkaa varsinainen toiminta. Nyt tarinan päävaiheissa siirrytään erojaksosta initiaatiojakssoon.

Thórlak uskaltaa rantautua laivallaan Norjaan. Ensin hän kohtaa mahdollisen rakkauden, Ingegerdin ja sitten vihollismaan kuninkaan Olavin. Thórlak kerää kaiken rohkeutensa ja pyytää Ingegerdin kättä, vaikka tietää sen lähes mahdottomaksi asiaksi. Samoin hän ehdottaa rauhaa Islannin ja Norjan välille, jopa ainaiseksi. Sankari ei lannistu kuningas Olavin pilkasta, vaan ilmoittaa tekevänsä mitä tahansa saadakseen haluamansa. Thórlak on nyt kohdannut uuden maailman, ja hän alkaa toimia tavoitteittensa saavuttamiseksi.

6. Tämä vaihe sankarin matkalla on nimeltään testit, liittolaiset ja viholliset. Nyt sankari joutuu vaikeuksiin, mutta ne eivät kuitenkaan ole ylitsepääsemättömiä, niiden tarkoitus on

valmistaa sankaria tuleviin ankarampiin ponnistuksiin. Sankari kohtaa nyt myös liittolaisia ja vihollisia, ja hänen on kyettävä erottelemaan ne toisistaan.

Kuningas Olavi antaa Thórlakille vaikeat tehtävät suoritettaviksi ja kuningas on varma, että sankari ei tule selviämään niistä. Tehtävät tuntuvat myös Thórlakista sekä Ingegerdistä vaikeilta, mutta Ingegerd kertoo luottavansa Thórlakiin. Viholliseksi muodostuu näin kuningas Olavi ja liittolaiseksi Lohikäärmeen lisäksi prinsessa Ingegerd. Ensimmäiset tehtävät eli pukkien saaminen takaisin kuninkaan maille sekä ihmeellisen oluttynnyrin saaminen maahisten avulla sujuvat suhteellisen hyvin. Jännitystä aiheuttavat näkki, joka haluaa syödä pukit, maan tärähtely maahisten tullessa esille sekä Pappa Maahisen arkuus lähteä ihmisten luo. Thórlak auttaa neuvoillaan pukkeja ja maahisia selviämään omasta ongelmastaan, mutta samalla ratkeaa myös sankarin tehtävistä kaksi. Sankari alkaa oppia uuden maailman pelisäännöt. Voidaan tietysti ajatella, että myös pukit ja maahiset ovat Thórlakin liittolaisia, sillä ne auttavat ratkaisemaan sankarille annettuja tehtäviä. Esimerkiksi Pappa Maahinen toimii kohtauksessa sankarin sijaisena tehtävän suorittamisessa. Näkki, joka on uhka pukeille, on sitä myös Thórlakille, mutta näkkiä ei voida pitää varsinaisena vihollisena, sillä se ei enää tämän kohtauksen jälkeen esiinny tarinassa. Kuningas Olavi sen sijaan on koko ajan taustalla oleva vihollinen, sillä jos sankari ei selviydy annetuista tehtävistä, kuningas ei anna tyärtään hänelle, ja silloin sankari jää onneaan vaille.

7. Nyt sankari lähestyy ”syvintä luolaa”. Tämä on toisen maailman pelottavin paikka, johon sankari joutuu menemään saavuttaakseen aarteen tai pelastaakseen rakastettunsa.

Kun Thórlak on saanut kaksi ensimmäistä tehtäväänsä suoritettua, laivan keula käännetään kohti Suomea. Nyt nousee kuitenkin voimakas myrsky, joka voi estää sankaria pääsemästä suorittamaan viimeistä tehtävää. Thórlak pelkää, että hän ei enää näe suurta rakkauttaan Ingegerdiä. Kaikki ponnistelut ovat olleet turhia, jos Thórlak ei pääse koettamaan onneaan viimeisen tehtävän parissa.

8. Tarinan tämä vaihe on äärimmäinen tulikoe. Syvimpään luolaan meneminen tarkoittaa, että sankari joutuu kohtaamaan pahimmat pelkonsa. Nyt ei ole enää mitään pakotietä ja sankari saattaa joutua jopa kuolemanvaaraan.

Thórlak tietää, että saadakseen Ingegerdin puolisoseen ja mahdollisen rauhantilan aikaan, hänen on onnistuttava tässä viimeisessä tulikokeessa. Jos hän ei saa säkillistä pohjoista vehnää, hän on epäonnistunut ja hänen oma onnensa sekä kansansa onni on menetetty. Kohtaus alkaa leppoisan tunnelman vallitessa myllyssä, mylläri on tyytyväinen kaikkeen, mikään vaara ei uhkaa. Sitten ilmestyy hiiri nakertamaan säkkejä, mutta myllytonnttu tulee auttamaan sekä hiirtä että mylläriä. Vehnää siis on riittävästi myllyssä. Seuraavaksi myllyssä syttyy tulipalo, juuri tällä hetkellä Thórlak saapuu paikalle. Jos tulipalo tuhoaa kuivan myllyn, vehnäsäkki jää saamatta. Sankari auttaa tulen sammuttamisessa ja mylly vehnäsäkkeineen säästyy. Kaikki näyttää jo hyvältä, kunnes mylläri saa tietää, että auttaja onkin pelätty viikinki. Tilanne näyttää taas toivottomalta, sillä kauhistunut mylläri haluaa viikingin poistuvan myllystä. Nyt pelästyy myös Thórlak, hän ei ehkä sittenkään saa tarvitsemaansa vehnää. Lopulta sankari saa myllärin vakuutettua, että hänen aikeensa ovat hyvät ja rauhanomaiset.

9. Koettelemuksen jälkeen seuraa palkinto. Tässä tarinan vaiheessa sankari on pelastanut rakastettunsa tai löytänyt kätketyn aarteen. Tästä alkaa tarinan päävaiheista viimeinen eli paluu.

Lopulta mylläri antaa kiitokseksi avusta tulipalon sammuttamisessa Thórlakille säkillisen pohjoista vehnää. Näin viimeinenkin tehtävä on suoritettu ja on kotimatkan aika. Viikinkilaivaan kiinnitetään jokaista tehtävää kuvaava symboli eli voitonmerkki: pukinsarvet, oluttynnyri ja vehnäsäkki.

10. Tarinan kymmenes vaihe on paluu kotiin. Ennen kuin sankari pääsee lopullisesti kotiin, hän kokee kuitenkin vielä viimeisen koettelemuksen, sankarin myyttisen matkan kliimaksin. Sankari kokoaa yhteen kaiken, minkä on toisessa maailmassa oppinut tai saavuttanut tai varastanut. Hän asettaa itselleen uuden tavoitteen: pakenemisen, uuden seikkailun tai kotiinpaluun.

Thórlakin viimeinen koettelemus on se, hyväksyykö kuningas Olavi suoritettut tehtävät. Jos hän ei niitä hyväksy, hän kuninkaana voi päättää olla antamatta tytärtään Thórlakille, silloin Thórlak on epäonnistunut omien unelmiensa toteuttamisessa. Kuninkaan ja Thórlakin dialogista olisi voinut tehdä jännittävämmän, sellaisen että yleisö ei olisi vieläkään varma sankarin onnistumisesta. Näin tähän näytelmään olisi vielä saatu varsinainen kliimaksi,

mutta koska kyseessä on lasten näytelmä, loppukohtauksen pitkittäminen ei aina ole hyvä ratkaisu.

11. ”Kun näet sankari palaa mystiseltä alueelta arkimaailmaan, hänellä on edessään kynns, jonka ylittäminen on paradoksaalinen ja äärimmäisen vaikea suoritus.” Tämä toiseksi viimeinen sankarin matkan vaihe on ylösousemus.

Ehkä tämä vaihe kuvaa sitä, että sankarin on riisuttava seikkailijan viittansa ja palattava taas arkirooliinsa ja siihen tavalliseen maailmaan, josta hän aikanaan lähti. Thórlak oli alkutilanteessa islantilaisen viikinkipäällikön poika, hän ei siis ollut vielä itse saavuttanut mainetta viikinkinä ja miehenä. Nyt hän saapuu sankarina takaisin, hän on saanut matkallaan elämäkokemusta, jota kukaan muu ei ole voinut hänelle valmiina antaa. Hän on selvinnyt itse vaikeuksista ja haasteista, vaikka hänellä tietenkin on ollut myös liittolaisia apunaan. Palattuaan Thórlak on eri ihminen kuin lähtiessään omalle sankarinmatkalleen. Myös Ingegerd huomaa muutoksen rakastetussaan. Thórlak on ikään kuin uusi luomus.

12. Viimeinen sankarin matkan vaihe on paluu eliksiiriin kanssa. Sankarin matka ei olisi merkityksellinen, jos hän ei toisi matkaltaan mitään aarretta tai lahjaa mukanaan.¹⁶⁵

Thórlak tuo matkaltaan paljon mukanaan. Ensinnäkin hän on suorittanut kuningas Olavin määräämät tehtävät ja tuo näiden tehtävien tulokset kuninkaalle. Sankari on myös oppinut paljon henkisiä asioita matkallaan: hän ymmärtää yhteistyön merkityksen, ja sen, että on oltava rohkea vaikka pelottaisikin, ja hän on myös ymmärtänyt ystävän neuvojen kuuntelemisen tärkeyden. Nyt kuningas Olavi antaa tyttärensä Thórlakille vaimoksi, jos Ingegerd sitä itse toivoo ja näin todennäköisesti säilyy myös rauha Islannin ja Norjan välillä. Thórlak on näin saavuttanut henkilökohtaisen onnensa sekä rauhan kansalleen, joten hänen molemmat toiveensa ovat toteutuneet. Epilogiin olisi voinut vielä kirjoittaa, että rauhanomaisestakin viikingistä voi tulla hyvä viikinkipäällikkö, ja Thórlakin johtaessa Islantia viikinkimaalle koittaa uusi aika uuden päällikön myötä.

Thórlak –jään ja meren poika –näytelmästä löytyy nämä Campbellin sankarin matkan kaksitoista vaihetta. Jotkut vaiheet tosin tulevat selkeämmin esille kuin toiset. Esimerkiksi kohta 3: kieltäytyminen kutsusta, ei toteudu kovin selkeästi, samoin kohta 7: lähestyminen syvintä luolaa,

¹⁶⁵ Kaikkien kahdentoista vaiheen alkuselostukset Aaltonen H 2002, 56-57

olisi voitu rakentaa paljon voimakkaammaksi. Kohta 10: *paluu kotiin ja viimeinen koettelemus* ei mielestäni myöskään ole kovin jännittävä, vaikka Thórlak esitteleekin työnsä tuloksen kuninkaalle, jonka päätöksestä hän ei voi olla varma. Muut vaiheet löytyvät kyllä tästä Thórlak näytelmästä yllättävänkin selkeästi. On mielenkiintoista, että nykyihminenkin noudattaa alitajuisesti ikivanhaa sankarin matkan ajatusta kaikkine sen vaiheineen. Se ehkä todistaa sitä, että ihminen ei sittenkään muutu kovinkaan paljon vuosisatojen vierieessä, ainakin hyvän tarinan kaava on pysynyt samanlaisena. Vogler toteaa itse, että sankarin matkan eri vaiheita voidaan muuttaa ilman, että myytti menettää voimaansa. Sankarin matkan erilaiset vaiheet symboloivat meille kaikille yhteisiä elämäkokemuksia, ja tällaisia symboleja voidaan muuttaa kunkin yksittäisen tarinan tarpeiden mukaan.¹⁶⁶

5. LOPPUPÄÄTELMÄ

Tutkimuskysymykseni on ollut: Miten kirjoittaa toimiva nukketeatteriteksti? Tähän liittyy myös kysymys, miksi joku teksti toimii ja toinen taas ei? Näihin kysymyksiin olen etsinyt vastauksia nukketeatterialan kirjallisuudesta, haastatteleamalla nukketeatterin ammattilaisia sekä käyttäen hyväksi omia kokemuksiani nukketeatterin tekemisestä sekä nukketeatteritekstien kirjoittamisesta. Laadullisessa tutkimuksessa subjektiviteetti on aina läsnä. Subjektiiivisuus on näkynyt tietysti jo aiheen valinnassa, aineiston keräämisessä sekä sen analysoinnissa. Myös haastateltavat henkilöt olen tuntenut jo vuosia, joten haastattelujen tekeminen oli helppoa ja haastattelun aikana vallitsi rento tunnelma. Tietysti voidaan asettaa kysymys, olenko itse liian lähellä tutkimaani aihetta, koska toimin koko ajan aktiivisesti nukketeatterissa. Mielestäni kuitenkin tutkija pääsee lähemmäksi aihettaan jos se on tuttu jo monien vuosien kokemuksen kautta. Tällöin myös aiheeseen liittyvät ongelmat ovat nousseet esille jo aiemmin, ja niiden ratkaisemiseen on ollut tarvetta. Analyysini kohteena on ollut myös kirjoittamani nukketeatterinäytelmä *Thórlak, jään ja meren poika*, jonka kautta olen pyrkinyt pohtimaan tutkimuskysymystäni. Tämä analyysi on ollut hyvin tarpeellinen, sillä kun olen peilannut löytämiäni teorioita hyvään tekstiin liittyen, oman tekstini heikkoudet ovat nousseet esiin. Toivon myös, että kirjoittaessani seuraavaa näytelmätekstiä nukketeatterille, en tee enää näitä virheitä.

Kysymys siitä, vaatiiko tietynlainen teksti tulkikseen tietynlaista nukketyyppiä, ei tunnu olevan enää tänä päivänä relevantti. Ennen ajateltiin, että esimerkiksi käsinuket sopivat vain toiminnallisiin esityksiin ja sauvanuket vain lyyrisiin esityksiin. Nukketyyppien rajoitukset ovat muuttuneet, monet

¹⁶⁶ Aaltonen H. 2002, 57

nuoret nukketeatteriohjaajat ja –näyttelijät haluavat rikkoa vanhoja koventioita. Marionettinukke voi tehdä muutakin kuin tepastella jalat tukevasti tasolla tai käsinukke voi tulkita herkkiä runoja, sen ei tarvitse aina olla hauska ikiliikkuja. Näin kertoo Wrocławin nukketeatterikorkeakoulun dekaani Aneta Gluch, joka opettaa tulevia nukketeatterinäyttelijöitä ja –ohjaajia. Käytäntö opettaa parhaiten tietämään, mikä nukke sopii kulloisenkin näytelmän tulkiksi parhaiten.

Nukke on tiivistetty ihmishahmo, se on ihmisen allegoria, siksi se kiehtoo nukketeatterin tekijöitä ja katsojia. Allegoriana nukke on ihmisen vertauskuva, kuitenkin allegoriaa tulkitsevan eli katsojan on tiedettävä tai oivallettava mitä tällaisella vertauskuvalla tarkoitetaan. Erityisesti tämä oivaltaminen on tärkeää, kun kyseessä on esineteatteri, vaikka silloin kun vanha peltipurkki kuvaa vanhaa ihmistä. Henryk Jurkowskin mielestä ihminen toimii ikään kuin luojana nukketeatterin maailmassa, sillä hän herättää elottoman nukkehahmon eloon ja luo sille oman pikku maailman. Tässä on juuri se nukketeatterin taika, sen kiehtova ominaisuus: eloton herää eloon! Mielikuvitus onkin ensiarvoisen tärkeää, on sitten kyseessä nukketeatterin tekijä tai sen katsoja. He näkevät ja kokevat jotain sellaista, mitä todellisuudessa ei näyttämöllä ole. Heidän mielikuvituksensa täyttää sen, mitä näyttämöllä ei oikeasti näytetäkään. Esimerkiksi näyttämöllä on vanha vanerilaukku, siihen viereen ilmestyy nukke, joka esittää Nooa ja tämä kertoo, että hän rakentaa juuri arkkiä. Tämän jälkeen katsoja näkee arkin, jota rakennetaan eikä enää vanerilaukkua. Monet nukketeatterin tekijät, kuten Maija Barić korostavat, että katsojan oivalluksille ja mielikuvitukselle on jätettävä tilaa, ei saa luoda liian valmista. Ohjaaja Arkadiusz Klucznik sanoo, että nukkejen käytölle esityksessä on aina oltava selkeä syy, jos tällaista syytä ei löydy, ei ole perusteltua käyttää nukkeja, vaan ihmisnäyttelijöitä. Nukkeja käytetään silloin, kun ne kykenevät tekemään asiat paremmin kuin ihmisnäyttelijät tai tekemään jotain mitä ihmisnäyttelijä ei voi tehdä. Tarinasta itsestään on myös noustava syy, miksi juuri tämä kertomus tehdään nukketeatterinäyttämölle.

Lukiessani kirjallisuutta havaitsin, että monet alan asiantuntijat korostavat sitä, että nukken ja nukkenäyttelijän on työskenneltävä kuin yksi kokonaisuus. Näyttelijän on ikään kuin hengitettävä nukken kautta, ja hänen on muistettava, että antaessaan nukelle äänen ja liikkeen, kyseessä on nukken elämä, joka välittyy katsojille eikä pelkästään näyttelijän oma tulkinta. Katsojia on tietenkin monenlaisia, eri-ikäisiä lapsia, nuoria ja aikuisia, ja he kaikki tulkitsevat esitystä oman kokemusmaailmansa kautta. Jos katsoja pitää nukkeja tosina sinä lyhyenä hetkenä, kun ne esiintyvät, hän kokee jotain taianomaista. Kun katsoja hyväksyy nukken elämän illuusiona, hän pääsee myös tarinassa ja elämyksessään syvemmälle. Tällöin ilmaisu on tämän tyyppiselle katsojalle tärkeämpää kuin materia. Nuket edustavat esiintyessään jotain todellisesta elämästä, siksi

niitä voi pitää sen hetken elävinä. Voidaan sanoa, että nukketeatterissa on kyseessä toden ja fiktion yhtäaikainen läsnäolo näyttämöllä ja katsojan mielessä. Eikö näin ole myös draamateatterissa? Varmaankin näin on, mutta mielestäni fiktio on voimakkaammin läsnä nukketeatterissa, koska katsojan on uskottava elottomasta materiaalista tehtyyn nukkeen. Katsojalta vaaditaan suurempaa mielikuvitusta ja eläytymiskykyä kuin draamateatterin esitystä seurattaessa. Nukketeatterille on myös ominaista vieraannuttamisen näkökulma. Käsiteltävä asia tai ongelma viedään nukkejen tai esineitten maailmaan, jolloin se voidaan kokea voimakkaammin. Tarkoitin tällä sitä, että joskus nukketeatteri kykenee näyttämään jokin asian yksinkertaisessa, mutta koskettavassa muodossa. Käytän esimerkkinä jo aiemmin mainittua vanhaa peltipurkkia ja rikkinäistä peiliä, jotka asuvat kaatopaikalla. Peltipurkki ja rikkinäinen peili edustavat vanhuksia, jotka kokevat, ettei heistä ole enää mitään hyötyä tai iloa kenellekään, heidän paikkansa on siis kaatopaikalla. Tällainen allegoria voi koskettaa katsojaa syvemmin kuin jos kaksi vanhusta esittävää ihmistä keskustelisivat näyttämöllä omasta hyödyttömyydestään. Teemaa on mielestäni myös tämän kautta helpompi lähestyä, koska se ei kosketa niin suoraan katsojan omaa kokemusmaailmaa.

Esityksen tulkinta on henkilökohtaista. Katsoja kiinnittää huomiota niihin asioihin, jotka koskettavat häntä omasta elämäntilanteestaan riippuen. Näkö- ja näyttökulmalla voidaan yrittää ohjailta katsojaa, mutta viime kädessä hän itse valitsee mielenkiintonsa kohteen. Kirjoittajakaan ei voi taata teoksensa mahdollisia merkityksiä, sillä ne kuitenkin nousevat tulkinnasta käsin ja voivat yllättää tekstin kirjoittajan. Kirjoittajan on haastettava yleisö ajattelemaan ja oivaltamaan, laitettava se työhön. Ei ole hyvä selittää liikaa eikä aliarvioida yleisön ymmärryskykyä. Nukketeatterille on aina ollut ominaista interaktiivisuus, yleisön osallistuminen näyttämön tapahtumiin ja tälle on varattava tilaa jo käsikirjoitusvaiheessa. Tällainen yleisön ottaminen mukaan näyttämötoimintaan vaatii esiintyjiltä kuitenkin rohkeutta ja riskin ottoa, sillä koskaan ei tiedä, mitä lapsikatsoja ehdottaa ja sanoo.

Suomalainen nukketeatteri on pääosin suunnattu lapsille, jolloin on tärkeää kirjoittaa sellainen teksti, että se kunnioittaa lasta ja hänen kulloistakin kehitystasoaan. Lapsi huomaa helposti epäaitouden ja teennäisyyden, joten esityksen tekstin ja tulkinnan aitous on huomionarvoista. Kirjallisuutta lukiessani ja haastatteluja tehdessäni nukketeatterin ammattilaiset korostivat, että tekstin kielen on oltava rikasta ja ajatteluun rohkaisevaa, oivallukseen pyrkivää ja lasta ymmärtävää, huumoria unohtamatta. Nukketeatteri on myös oivallinen eettisen kasvatuksen väline: hyvä ja paha, oikea ja väärä ovat läsnä niin nukketeatterinäyttämöllä kuin jokaisen ihmisen elämässä. Hyvät tarinat sisältävätkin eettisiä kysymyksiä, joihin haetaan ratkaisuja. Useimmiten

eettiset arvot ovat kätkettyinä näytelmän juonen sisälle eikä hyvässä nukketeatteriesityksessä osoitetaakaan sormella, vaan luotetaan tarinan voimaan. Nukketeatteri Hupilaisen uusimmassa esityksessä (2012) tarinan sankari pikku karhu Timoteus on lähdössä kauppaan, joka kerta kun Timoteus aikoo lähteä, isä karhulla on hänelle vielä yksi asia kerrottavana. Lapset rakastavat toistoa ja ovat olleet aivan riemuissaan, kun isä karhu sanoo monta kertaa: Odota, odota! Vielä yksi asia! Ja Timoteus palaa aina takaisin kuuntelemaan mitä isällä on asiaa. Tämä toistuu viisi kertaa, ja lapsikatsojien riemu vain nousee. Tietysti toistollakin on rajansa, se ei saa muuttua tylsäksi eikä liian ennalta arvattavaksi. Tässä pikku kohtauksessa tulee hausalla tavalla ilmi, että vanhempia kannattaa kuunnella, kuten pikku karhu tekee.

Ideat ovat tuttujen asioiden uusia yhdistelmiä. Olen aina ihailnut runoilijoita, kuinka he pystyvät yhdistämään tuttuja asioita uusin sanoin ja tarjoavat lukijalle tuoreita oivalluksia ympärillä olevasta maailmasta. Samoin on näytelmätekstin laita, sen pitäisi myös tuoda esille uusia näkökulmia ja ongelmien oivaltavia ratkaisuja. Idean nukketeatteriesitykseksi voi synnyttää lähes mikä vain: esine, runo, musiikki, taideteos, tunnetila, maailman laajuinen ongelma. Idean pitää olla sellainen, että se saa koko työryhmän syttymään, sillä hyvä ja innostava ilmapiiri luo taas uusia ideoita tai kehittää valittua ideaa eteenpäin. Jokainen ryhmän jäsen - näyttelijä, ohjaaja, säveltäjä, kuvataiteilija - tuo omalla persoonallaan ja omilla lahjoillaan jotain uutta valittuun ideaan. Mielestäni mainio neuvo on Michael Meschken kehoitus kysyä ensin *miksi*, sillä se antaa vastauksen kysymykseen *mitä*. Kun kirjoittaja on vastannut kysymykseen: miksi haluan kirjoittaa tietystä aiheesta näytelmän, hän löytää myös vastauksen kysymykseen: mitä/ minkälaista tekstiä voin käyttää tarinan kertomiseen.

Mielestäni teatterintekijöitten pitäisi oppia katsomaan maailmaa lapsen silmin. Lapsi innostuu pienestäkin ihmeestä, minkä hän näkee ja kokee. Pieni lapsi, joka kulkee metsässä ja näkee kolon maassa, kumartuu ja huutaa koloon: hiiri! Ja hän on aivan varma, että siellä asuu hiiri. Hän näkee kolon vieressä käpyjä ja ihmettelee syökö hiiri käpyjä niin kuin orava? Siinäpä hauska näytelmän aihe: hiiri, joka luulee olevansa orava! Innostus on paras kannustin uuden idean kehittämiseen, kritiikki tulee kuvaan vasta ”brainstorm” –vaiheen jälkeen. Antaa ideoitten ensin myrskytä esiin ja vasta sen jälkeen järjestetään kaaos kohtauksiksi ja repliikeiksi.

Draama on toimintaa, inhimillistä käyttäytymistä jäljittelevää toimintaa. Siihen liittyy ihmisten kyky samastua toisen ihmisen elämään, tätä kautta draama saa aikaan myös tunteita. Näytelmällä on oltava dramaturginen rakenne, muoto, joka saa sen pysymään kasassa ja ymmärrettävässä järjestyksessä. Tavallaan rakenne on kuitenkin muutoksen alainen, sillä näytelmän esittävät ihmiset

toisille ihmisille, vaikka esityksessä käytettäisiinkin nukkeja inhimillisten tunteitten tulkkeina. Nuket tuovat esitykseen vielä kolmannen ulottuvuuden ihmisen allegoriana. Juuri tämä inhimillisyys saa aikaan yllätyksiä, ja näin esitys on joka kerta erilainen ja ainutkertainen muodostaan huolimatta. Muodon pitää mielestäni olla joustava, erityisesti kun on kyseessä lastennäytelmä, sillä lasten reaktioita ei voi tietää etukäteen ja niihin ei voi valmistautua. Lapsille suunnatuissa nukketeatteriesityksissä näyttelijöiden on hyvä omata improvisaation taitoja. Joskus on syytä keventää voimakasta tulkintaa, jos näyttelijät huomaavat, että tällä kertaa yleisön joukossa on arkoja lapsia, joita pelottaa. Joskus taas on syytä lyhentää joitain repliikkejä tai näyttelijä huomaa, että tietyssä kohdassa onkin hyvä pyytää lapsilta ”apua” ongelman ratkaisuun. Näin nukketeatterin tekstin on oltava alisteinen toiminnalle.

Draama suuntautuu eteenpäin, ja silloin katsoja on positiivisessa odotuksen tilassa, hän odottaa esitettyihin ongelmiin ratkaisua. Lapset ovat useimmiten valmiita ratkaisemaan sankarin apuna eteen tulevia vaikeita tilanteita. Konflikti on edellytys draamalle ja sen ratkaiseminen täytyy tuntua katsojastakin merkitykselliseltä. Siksi on myös tärkeää, että sankarin vastustaja on tarpeeksi voimakas hahmo. Katsojan on uskottava siihen, että vastustajan on mahdollista pilata sankarin onnistuminen. Lapset ovat hyvin tarkkoja siitä, että näyttämötapahtumien on oltava mahdollisia ja aitoja. Liian heikko antagonisti ei luo konfliktia eikä näin ollen myöskään tarvittavaa jännitettä. Olen pohtinut monesti, miksi lapset rakastavat takaa-ajokohtauksia? Kun sankari ajaa takaa vastustajaansa tai päinvastoin, lapset antavat kiljuen ohjeita sankarille ja taputtavat ja tömistelevät jännittyneinä. Toisaalta onhan James Bond –elokuvisakin aina pitkä takaa-ajokohtaus mitä merkillisimmillä kulkuneuvoilla, ja ainakin mieskatsojat ovat tällaisen kohtauksen lumoissa kerta toisensa jälkeen. Luultavasti tässä on juuri kyseessä se positiivisen odotuksen tila, jonka aiheuttaa draaman futuurinen aikamuoto. Niin lapset kuin aikuisetkin katsojina saavat jännittää sankarin mukana ja kokea lopulta jännityksen laukeamisen sankarin voittoon. Dramaturgian perusasiat, kuten esimerkiksi konflikti, käännekohta ja jännite, ovat nukketeatterin käsikirjoituksen laatimisessa samalla tavalla tärkeitä kuin draamateatterille kirjoitetussa näytelmässä, mutta toiminta on aina tärkeämpää kuin puhe.

Tarina, josta näytelmää aletaan tehdä, kertoo sen mistä on kysymys. Tarina tuo ongelman esille ja tunteet alkavat nousta esille ongelmasta. Tarina on tapahtumien todellinen järjestys, on sitten valintakysymys mitä otetaan juoneen mukaan, sillä samasta tarinasta voidaan tehdä erilaisia juonia. Juonen on kuitenkin oltava sen pituinen, että katsoja kykenee sen muistamaan. Toiminta eli tapahtumasarjat ovat juonen tason asioita, ja sankari taas on toimija, joka tekee valintoja

tapahtumien edetessä, sillä tahto saa sankarin toimimaan. Voisi ehkä sanoa, että juoni on tulkintaa tarinasta, ja hyvästä tarinasta voi tehdä monia erilaisia tulkintoja, kunhan tekijät seisovat tulkintansa takana vahvasti.

Nukketeatterinäytelmissä, kuten muissakin näytelmissä, jännitteen on kannettava loppuun saakka. Viivyttämisen strategia luo juuri tällaista dramaturgista jännitettä, liian helpot ja nopeat ratkaisut eivät ole katsojien mieleen. Rytmien vaihtelu on yksi keino saada aikaan jännitettä, silloin eri tempoisia kohtauksia järjestetään peräkkäin. Kukaan katsoja ei jaksa seurata montaa vauhdikasta kohtausta peräkkäin, vaan tarvitaan myös suvantovaiheita, jolloin katsoja voi hetkeksi huokaista helpotuksesta. Hyvä keino jännitteen aikaan saamiseksi on kohtauksen katkaisu juuri ennen tärkeää paljastusta tai sankarin ratkaisevaa askelta. Tällöin katsojien huomio voidaan kääntää vaikka niin sanottuun ”samaan aikaan toisaalla” tapahtumaan. Mielestäni kuitenkin lastennäytelmissä on hyvä muistaa, että tällainen pitovaihe ei voi kestää kovin kauaa, sillä lasten mielissä on pysyttävä kyseinen jännite, jolle odotetaan laukaisevaa tekijää. Jännitteen luominen tekstiin voi vielä sujuakin suhteellisen helposti, mutta sen säilyttäminen läpi koko näytelmän onkin jo vaikeampaa. Tätä jännitteen säilymistä on hyvä pohtia myös työryhmän kesken, että se ei jää vain kirjoittajan huoleksi.

Työskentely työryhmän kanssa käsikirjoittamisen eri vaiheissa on kirjoittajalle ensiarvoisen tärkeää. Henkilöhahmoja luotaessa voi työryhmän kesken rauhassa ”irrotella”, sillä joskus liioittelun kautta voikin löytyä herkullinen ja vahva henkilöhahmo, joka puolestaan voi vaikuttaa toisten hahmojen luonteen löytymiseen vastakohtien kautta. Näin kirjoittaja saa materiaalia hahmojen kehittämiseen, joka puolestaan taas vaikuttaa muuhunkin tekstiin, esimerkiksi juonen käännteisiin. Mitä enemmän nukkenäyttelijä uskoo omaan nukkehahmoonsa, ja mitä voimakkaammin hän yrittää eläytyä nukan luonteeseen ja sen tapaan olla olemassa, sitä varmempi hän voi olla myös uskottavuudestaan yleisön edessä. Tanskalaisen nukketeatteriammattilaisen Ida Hamren ajatukseen siitä, että hahmon luominen ja sen elävöittäminen on voimakas kohtaaminen itsensä kanssa, sisältyy suuri totuus. Hamren mielestä animaatioteatteri on myös meidän sisäistä teatteriamme. Näyttelijä jakaa palasen itsestään yleisönsä kanssa ja hetken näyttelijä, esine ja katsoja kulkevat yhdessä samaa polkua jakaen samaa elämystä elämästä.

Nukketeatterin yksi totuus tuntuu olevan: älä sano vaan tee! Nukketeatteri on täynnä muitakin kommunikaatiovaihtoehtoja kuin puhe, tarkoitan erityisesti symbolikieltä sekä liikkeitä ja eleitä. Usein tapahtuukin niin, että harjoitusvaiheen aikana teksti lyhenee lyhenemistään ja muut

nukketeatterin mahdollisuudet murtautuvat esiin. En kuitenkaan tarkoita sitä, että dialogia pitäisi välttää kokonaan. Dialogin pitäisi olla oivaltavaa, hauskaa, juonta eteenpäin vievää ja vieläpä jokaiselle hahmolle luonteeseen sopivaa. Hyvän dialogin kirjoittaminen ei ole helppoa, mutta mielestäni tässäkin auttaa työryhmän tuki kirjoittajalle.

Nukketeatteri Hupilaisen näytelmäteksti *Thórlak, jään ja lumen poika* on toiminut hyvänä apuna tutkiessani ja pohtiessani hyvän nukketeatteritekstin saloja. Tällä hetkellä tosin tuntuu, että voisin kirjoittaa sen uudelleen kaikkien näitten pohdintojen jälkeen. En kuitenkaan aio näin tehdä, jääköön se oman aikansa ja kirjoittajan sen hetkisen taitotilan tulkiksi. Erityisen mielenkiintoista oli se havainto, että kyseinen näytelmä on monomyytti, sankarin ikiaikainen tarina. Näinköhän se sitten onkin, että kaikki nukketeatterinäytelmät, samoin kuin draamateatterin näytelmät ja myös elokuvat, ovat muutamien ihmiskunnan kollektiivisessa muistissa olevien tarinoitten uusia tulkintoja, kulloisenkin aikakauden ja kulttuurin omia versioita sankarin tarinasta. Miksi ihmismieli sitten haluaa luoda sankaritarinoita? Se onkin jo uuden tutkimuksen kohde. Toinen uuden tutkimuksen aihe on noussut mieleeni tätä työtä tehdessäni: mitä erilaisia asioita on huomioitava silloin, kun kirjoitetaan nukketeatterinäytelmää aikuisille? Tänä päivänä Suomessa on aikuiskatsojien mielenkiinto herännyt nukketeatteria kohtaan. Useat ryhmät ovat valmistaneet esityksiä, jotka ovat suunnattuja aikuisille, joten hyvien tekstien tarvetta alkaa olla havaittavissa. Pitkään Suomessa ajateltiin, että nukketeatteri on vain lastenteatteria. Tavallinen ennakkokäsitys on ollut, että sermin takana esiintyvät aikuiset vetävät käsiinsä tumpunnäköisiä käsinukkeja ja esittävät satuja lapsille. Onneksi tällainen käsitys on jo väistymässä hyvien ammattiteattereiden ja harrastajateattereiden uutteran työn tuloksena sekä nukketeatteria koskevan tutkimuksen ja korkeakoulutasoisen koulutuksen kautta.

Nukketeatteri on siis tiivistettyä draamaa, jonka esittävät tiivistetyt ihmiset eli nuket tiivistetyssä muodossa, mutta tämäkin teatteritaiteen muoto pyrkii kertomaan suurista tunteista, hyvästä ja pahasta, sankareista, vastustajista sekä aivan tavallisista arkipäivän hahmoista, joiden varassa tämä maailma loppujen lopuksi pyörii. Nukketeatteri on kuin japanilainen puutarha, yksinkertainen jossa on vähän kukkia, mutta katsojan mielikuviutus saa sen kukkimaan kaikissa sateenkaaren väreissä.

Lähde- ja kirjallisuusluettelo

Painetut lähteet

Aaltonen, Heli

2002 Näkökulmia nukketeatteriin – ajatuksia ja kokemuksia teatterinuken pedagogisesta käytöstä. Turku. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 2.

Aaltonen, Jouko

2003 Käsikirjoittajan työkalut, audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 872.

Andrianov, Katriina

2009 Artikkelit: Keskustelu Pyhän Olavin kanssa. Teoksessa Nukketeatteria suomalaisilla näyttämöillä. Toim. Peltonen, Leila & Tawast, Marjut. Keuruu. Like.

Aristoteles

1998 Runousoppi. Suom. Saarikoski Pentti. Keuruu. Otavan Kirjapaino.

Barić, Maija & Aalto, Ari

2002 Haltioitumisen hetkiä. Jyväskylä. Gummerus Kirjapaino Oy.

Bicât, Tina

2007 Puppets and performing objects – a practical guide. The Crowood Press Ltd, Ramsbury Marlborough Wiltshire SN8 2HR.

Currell, David

2002 Puppets and Puppet Theatre. The Crowood Press Ltd, Ramsbury Marlborough Wiltshire SN8 2HR.

Fijan, Carol; Ballard, Frank; Starobin, Christina

1989 Directing Puppet Theatre, step by step, San Jose CA. Resource Publications.

Fischer-Lichte, Erika

1992 The Semiotics of Theatre. Bloomington. Indiana University Press.

Fraser, Peter

1980 Puppets and Puppetry. London. B T Batsford ltd.

- Hamre, Ida
1997 Marionet og Menneske, animatonsteater – billedteater. Gråsten. Forlaget Drama.
- Hankkio, Anniina
2008 Vierauden karvaus ja kauneus – vieraannuttaminen ja kotouttaminen Inga Åbelen näytelmän Jasmīns käännöksessä. Pro gradu –tutkielma Tampereen yliopisto, Teatterin ja draaman tutkimus.
- Heikkinen, Hannu
2002 Draaman maailmat oppimisalueina, draamakasvatuksen vakava leikillisuus. Jyväskylän yliopiston väitöskirja.
- Jurkowski, Henryk
1988 Aspects of Puppet Theatre, A Collection of Essays. London. Puppet Centre Trust.
1993 Szkice z teorii Teatru Lalek. Warszawa. Drukarni Biutek Sp. Zo.o.
- Kalevala
1963 Werner Söderströmin osakeyhtiö. Porvoo
- Kinnunen, Aarne
1985 Draaman maailma – Villiintynyt puutarha. Juva. WSOY.
- Latshaw, George
1978 The Complete Book of Puppetry. Mineola, New York. Dover Publications.
- Lintunen, Marja-Liisa
2009 Artikkel: Itsenäinen taidemuoto – suomalaisen nukketeatterin juurilla. Teoksessa Nukketeatteria suomalaisilla näyttämöillä. Toim. Peltonen Leila & Tawast Maiju. Keuruu. Like.
- Mattson, Jean M.
1997 Playwriting for the Puppet Theatre. Plymouth. The Scarecrow Press.
- Meschke, Michael
1989 En Estetik för Dockteater. Malmö. Carlssons.
- Niemi, Irmeli
1975 Nykyteatterin juuret. Helsinki. Tammi.
- Niculescu, Margareta
1967 The Puppet Theatre of the Modern World. Erfurt. Geroge G. Harrap & CO. LTD.

- Nurmi, Rekiaro, Sorjanen
2001 Gummeruksen Suuri Sivistyssanakirja. Jyväskylä. Gummerus Kirjapaino Oy.
- Raamattu
1992 Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna
1992 käyttöön ottama suomennos, Pieksämäki.
Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.)
2001 Artikkelit: Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa Dramaturgioita. Toim. Reitala & Heinonen. Saarijärvi. Palmenia Kustannus.
- Renfro, Nancy
1979 Puppetry and the Art of Story Creation. Austin, Texas. Nancy Renfro Studios.
- Ross, Laura
1972 Puppet Shows, Littlehampton. Littlehampton Book Services Ltd.
- Rump, Nan
1996 Stagecraft and Storytelling. Worcester, Massachusetts. Davis Publications.
- Shakespeare, William
1989 Kesäyön uni. Suom. Sipari, Lauri. Helsinki. Love Kirjat.
- Sherchow, Scot Cutler
1995 Modern and Postmodern Puppets, New York. Cornell University Press.
- Tähti-Wahl, Pirjo-Riitta
2002 Artikkelit: Sankarin matka katsojan sydämeen. Heli Aaltosen teoksessa Näkökulmia nukketeatteriin – ajatuksia ja kokemuksia teatterinuketin pedagogisesta käytöstä. Turku. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 2.

Painamattomat lähteet

Hotinen, Jukka-Pekka

”HotSpot”:Dramaturgia. Teatterikorkeakoulu 1/08.
<http://www2.teak.fi/teak/Teak103/10.html>. Viitattu 23.11.2010.

Pienimäki, Mari

Viestintätieteiden yliopistoverkoston oppimateriaalit: Kuvanlukutaito.
<http://viestintatieteet-wiki.wikispaces.com/Kuvanlukutaito>.

Haastattelut

Gluch, Aneta

Wrocławin Nukketeatterikorkeakoulun dekaani, Wrocławin kaupungin nukketeatterin näyttelijä.
6.8.2012.

Klucznik, Arkadiusz

Lublinin Hans Andersenin Teatterin johtaja ja ohjaaja. 29.12. 2009.

Ranin, Matti

Suomen Kansallisteatterin näyttelijä. 8.10.1994.

Sadeoja, Oili

Teatteri Olgan perustaja ja näyttelijä, nukketeatterialan kouluttaja ja ohjaaja.
29.4.2008.

Liitteet 1-5

LIITE 1



KÄSINUKET: Harjoitushanskanukke ja käsinukkemyyrä näytelmästä Peukalo-Liisa



MARIONETTINUKET: Prinssi ja prinsessa näytelmästä Todellinen prinsessa

LIITE 2



PÖYTÄTEATTERINUKET: Prinsessa Ingegerd, viikinki Thórlak, pappa-maahinen, iso pukki näytelmästä Thórlak, jään ja meren poika.



SAUVANUKET (keppinuket) : Harjoitusnuket tyttö ja poika

LIITE 3



VARJOTEATTERINUKKE: Karhut näytelmästä Elämä on ihmeellistä



PÖYTÄTEATTERINUKKET: Iso nukke on Fransiskus ja pieni nukke on Vantti näytelmästä Fransiskus

LIITE 4



Esityksen tulkinta: Lapsi on piirtänyt pääskysen isona, vaikka näytelmässä pääskysnukke on pieni ja hän halusi opettajan kirjoittavan tekstin: annatko muiden päättää elämästäsi.



Esityksen tulkinta: lapsi on piirtänyt valot ja vihreän lavasteen sekä näyttelijän ja nukke, opettaja on kirjoittanut lapsen sanelun mukaan tekstin: noi tuolla pussaa, se mies ja Peukalo-Liisa.

THÓRLAK, JÄÄN JA MEREN POIKA

1. Kohtaus: Thórlak saa tehtävät

Thórlak lähtee laivallaan Islannista.

Thórlak laulaa:

Jag seglar, jag seglar,

Vet inte vart.

Jag seglar, jag seglar,

En sak är klart.

Tuuli mun purjeita ohjaa

ja vauhtia matkaani antaa.

Aallot mua kantaa, aallot mua vie

.....hyvästi vaan!

.....isien maa!

Thorlak: Isäni, viikinkipäällikkö, haluaa että menisin naimisiin. Ja tietenkin juuri sen tytön kanssa, jonka hän on minulle valinnut. Se ei käy, minä haluan päättää elämästäni itse!

Lohikäärme: Olethan sinä, Thórlak, jo siinä iässä, että perheen perustaminen olisi ajankohtaista.

Thórlak: Mitä? Puhuiko joku? Eihän täällä ole ketään, vain minä ja laivani. Viihdyn kyllä yksinkin, mutta vaimo rinnallani olisin vielä onnellisempi, mutta hänet haluan itse valita! Isäni kanssa olen usein eri mieltä...siitäkin, että hän on sotinut jo vuosia norjalaisia vastaan. Rauha olisi mielestäni kaikille parasta.

Lohikäärme: Neuvokkuus, yhteistyö ja auttamisen halu, ne ovat asioita, joiden eteen kannattaa tehdä työtä. Mutta rakkaus, se on kuitenkin kaikkein tärkeintä!

Thórlak: Rakkaus, se on suurin voima maailmassa, mistä sen vain löytäisin? Olen kuullut, että Norjassa on kuvan kaunis prinsessa, Ingegerd

Lohikäärme: Ingegerd...

Thórlak: ...mutta ei Norjan kuningas anna tyttärtään viikinkipäällikön pojalle... Mutta kuka täällä puhui?

Lohikäärme: Minä! Puhun vain sille, jolla on puhdas sydän ja joka on rohkea!

Thórlak: Sinä puhuit? Lohikäärme! Miten se on mahdollista?

Lohikäärme: Maailmassa on monia ihmeellisiä asioita! Minä autan sinua löytämään sen, mitä haluat, mutta sinun on oltava valmis seikkailuun!

Thórlak: Minä olen valmis! Nyt tuulta purjeisiin komea laivani Tor!

laulaa:

Missä on rakkain,
missä on armain?
Kaukana jossain
sen tiedän vain.

Hän on niin kaunis,
niin suloinen.
Kaipausta syvä,
mun sydämen

Ingegerd: *istuu kalliolla meren rannalla ja laulaa:*

Olethan rakkain,
olethan armain?
Sua vain mä kaipaan
sua odotan.

Thórlak rantautuu ja huomaa neidon.

Thórlak: Onko tuo kaunis neito todellakin Ingegerd? Kuninkaan tytär?

Ingegerd: Kuka tuolta saapuu? Hän näyttää niin komealta!

Thórlakille: Sinulla on kaunis laiva! Kuka sinä olet?

Thórlak: Minä olen Thórlak Islannista ja sinä olet varmaankin Ingegerd, kuninkaan tytär.

Kuningas Olavi saapuu paikalle.

Olavi: Ja minä olen kuningas Olavi! Ja sinä olet viikinki...

Thórlak: ...Thórlak, Islannista ja minulla on Teille asiaa: haluan mennä naimisiin tyttärenne kanssa. Näin myös saataisiin rauha Islannin ja Norjan välille... ainaiseksi!

Olavi: Rauha? Minun tyttäreni kanssa naimisiin? Et taida olla aivan viisas!

Ingegerd: Mutta isä, minä haluan mennä hänen kanssaan naimisiin!

Thórlak: Teen mitä tahansa saadakseni Ingegerdin vaimokseni!

Olavi: itsekseen: Nyt minun on oltava hyvin viisas...mitä tahansa? **Thórlakille:** Sinun on suoritettava kolme tehtävää minulle, ensinnäkin: sinun on saatava minun kuninkaalliset pukkini sillan yli takaisin minun mailleini.

Ingegerd: Voi, pukit ovat hyvin itsepäisiä! Ne eivät tottele ketään!

Thórlak: Miten ihmeessä selviän sellaisista pukeista?

Olavi: Toiseksi: Hanki minulle sellainen oluttynnyri, josta olut ei koskaan lopu!

Thórlak: Tynnyri, josta olut ei koskaan lopu...mahdotonta.

Olavi: Kolmanneksi: Haluan saada sellaista vehnää, joka kasvaa kaukaisimmassa Pohjolassa.

Thórlak ja Inge: Kaukaisimmassa Pohjolassa!! Eihän siellä kasva mitään!

Thórlak: Nämä tehtävät ovat paljon vaikeampia kuin kuvittelin.

Inge: Mutta minä luotan sinuun Thórlak!

Thórlak: Tulen pian takaisin! Näkemiin rakkaani!

Inge: Näkemiin Thórlak!

2. Kohtaus: Kolme pukkia

Näkki tanssii. Thórlak näkee Näkin.

Thórlak: Tämäkin vaikeus vielä! Nälkäinen Näkki!

Pukit tulevat yksi kerrallaan esiin.

Pikku: Hei toiset pukit! Tiedättekö mitä? Tuolla minä näen vihreän niityn. Haluan mennä sinne ja syödä vatsani täyteen mehukasta ruohoa, joka kasvaa siellä!

Iso: Mutta tiedätkö, että matkan varrella on joki ja silta, joka sinun täytyy ylittää!

Pikku: Ei sillä ole väliä, menen vain sillan yli!

Keski: Sillan alla asuu ilkeä Näkki!

Iso: Sen silmät ovat suuret kuin lautaset ja...

Keski: ...nenä on terävä ja pitkä kuin keppi!

Pikku: Se ei haittaa yhtään mitään! Minä olen rohkea pukki...ehkäpä te ette ole?

Keski: *sanoo Isolle:* Mitä meidän pitäisi nyt tehdä?

Thórlak on kuunnellut pikkien keskustelua piilossa.

Thórlak: Hei pukit! Minä voin auttaa teitä!

Iso: Kuka sinä olet?

Thórlak: Olen Thórlak ja tulen Islannista. Voin antaa teille hyvän neuvon...*viittoo pikkupukkia tulemaan luokseen.*

Iso: Mene sinä pikkupukki...

Thórlak: *kuiskaa pikkupukille neuvon:* Psss...ssss...ja näin selviätte Näkistä!

Pikkupukki kuiskaa toisille pukeille Thórlakin neuvot ja menee sillalle.

Näkki: Kuka kipittää sillallani?

Pikku: Minä vain, pikkupukki. Menen tuonne niitylle syömään vatsani täyteen.

Näkki: Minä tulen ja syön sinut!

Pikku: Ei, älä syö minua, minä olen niin pieni ja laiha. Odota kunnes Keskipukki tulee, hän on paljon minua suurempi!

Näkki: Hyvä on, minä odotan...voit mennä!

Pikkupukki ylittää sillan, Keskipukki astuu sillalle.

Näkki: Kuka kopsuttaa sillallani?

Keskipukki: Minä se olen, Keskipukki. Olen menossa tuonne niitylle syömään itseni täyteen mehukasta ruohoa. Siellä on niin kaunista!

Näkki: Minäpä tulen ja syön sinut suuhuni!

Keski: Ei, älä tee niin! Odota kunnes Isopukki tulee, hän on paljon minua suurempi ja lihavampi.

Näkki: Suurempi? Lihavampi? Oletko varma? Hyvä on, voit mennä! Odottelen tässä Isoa Pukkia...nam, nam..

Näkki: Kuka tömistelee sillallani?

Iso: No tietenkin minä, Suuri pukki!

Näkki: Sittenpä minä tulen sinne ja syön sinut!

Iso: Tule vain! Minulla on kaksi terävää sarvea, joilla voin puskea sinua!

Suuri pukki ja Näkki taistelevat, Keskipukki ja Pikkupukki tulevat apuun ja työntävät Näkin veteen. Sitten pukit syövät ruohoa ja Thórlak ilmestyy paikalle.

Thórlak: Hei vuohipukit, te selvisitte hienosti sillan toiselle puolelle! Yhdessä olemme vahvempia! Ja nyt minä lähdän kohti Tanskaa!

Pikku: Yhdessä olemme vahvempia!

3. Kohtaus: Maahisen olut

Thórlak lähtee kohti Tanskaa laivallaan. Meri on rauhallinen. Musiikkia.

Thórlak: Pukit syövät nyt ruohoa kaikessa rauhassa. Mutta mistä löydän sellaisen oluttynnyrin, josta olut ei koskaan lopu? Taitaa olla paljon hankalampi tehtävä kuin ensimmäinen.

Lohikäärme: Selvisit hienosti Thórlak! Tanskassa on hyvää olutta tynnyrikaupalla, varmasti löydämme sieltä sen ihmeellisen tynnyrin!

Thórlak rantautuu ja kävelee kukkulan päälle.

Thórlak: Kylläpä pellot ovat kauniita. Ja minkälaista ohraa täällä kasvaakaan! Ohraa tarvitaan hyvään olueeseen! Mikä kummallinen kukkula tämä on? *Kuuntelee ääntä. Maa alkaa tärähdellä.* Jotain outoa on tekeillä...maa halkeaa kahtia! Äkkiä pois täältä!

Kukkula nousee ja alta ilmestyy maahisten maja, jossa he tanssivat. Musiikkia.

Pappa Maahinen: Oluttynnyrit esiin! Onnea hääparille! Nyt juhlietaan ja pidetään hauskaa!

Musiikkia, ilonpitoa, tynnyrillä käydään usein juomassa. Hetken päästä Sulho yrittää saada lisää olutta, mutta tynnyristä ei tule enää mitään.

Sulho: Ei tipan tippaa! Tämähän on ennenkuulumatonta, että maahisten häistä olut loppuisi. Johan on maailman kirjat sekaisin! Pappa Maahinen! Häävierailta on kova jano, eikä ole enää mitään millä janon sammuttaisi!

Morsian: Miten tästä nyt selvittäään? Häät on pilalla! Maahis-olut on loppu...

Pappa: On aivan liian aikaista lopettaa ilonpito ja aamuunkin on vielä aikaa. Minä yritän keksiä jonkin keinon...

Thórlak kurkistaa varovasti maan alle.

Thórlak: Vai maahiset saivat tämän kukkulan heilumaan! Hei maahinen, minulla olisi ehdotus sinulle! Täällä Tanskassa on paljon oluenpanijoita, käypä kysymässä jospa joku maanviljelijä lainaisi sinulle oluttynnyrin!

Pappa: Pitääkö minun nyt lähteä ihmisten ilmoille? En ikinä! Se on pelottavaa! En ole koskaan aikaisemmin edes puhunut kenenkään ihmisen kanssa. En minä uskalla!

Thórlak: *Itsekseen:* Miten minä saisin rohkaistua arkaa maahista? *Pappa Maahiselle:* Sinä olet rohkea maahinen, ja on paljon ihmisiä, jotka auttavat mielellään. Sitä paitsi puhuthan sinä nyt minun kanssani, joten uskallat puhua muittenkin ihmisten kanssa.

Pappa Maahinen lähtee kohti Peter Andersenin taloa. Musiikkia. Koputtaa ikkunaan. Peter herää hätkähtäen.

Peter: Kuka siellä? Kuka tähän aikaan yöstä koputtelee?

Pappa: *Peloissaan:* Älähän suutu Peter Andersen, vaikka sinut herätinkin. Meillä on menossa häät ja meiltä loppui olut! Lainaa meille yksi tynnyri olutta niin päästät meidät palkahästä. Saat lainan takaisin heti kun häät ovat ohi.

Peter: Kuka kumma sinä olet ja missä asut?

Pappa: O- olen naapurisi Maahinen ja asun talosi takana tuon vihreän kukkulan sisällä.

Peter: No, johan oli korkea aika sinun tulla minua tapaamaan! Ilman tuota olutta en ehkä koskaan olisi saanut nähdä sinua. Mikäpäsi siinä, käy vain kellarissa olutta noutamassa ja ota mieleisesi tynnyri. *Haukottelee ja menee takaisin nukkumaan.*

Maahinen valitsee tynnyrin ja vie sen maan alle. Musiikkia.

Pappa: Tilanne on pelastettu! Juhlat voivat jatkuu!

Musiikkia, ilonpitoa.

Seuraava päivä koittaa. Pappa lähtee Peterin luo tynnyri kainalossa. Koputtaa ikkunaan.

Peter: No, kuka siellä nyt on?

Pappa: Minähän täällä, naapurisi Maahinen. Toin sinulle takaisin lainan, oluttynnyrin. Vein sen jo kellariin. Paljon kiitoksia meidän kaikkien puolesta!

Peter: Hyvä, hyvä, asia on sitten sitä myöten selvä. Aikoo sulkea ikkunan.

Pappa: Haluamme palkita ystävällisyytesi, hyvä naapuri. Voit laskea tuomastani tynnyristä niin paljon olutta kuin ikinä haluat. Olut ei tule tynnyristä loppumaan. Mutta yksi asia pidä mielessäsi: kukaan ei saa koskaan kurkistaa tynnyrin sisään!

Peter: Muistanhan minä sen, kiitos vaan!

Myöhemmin Peter Andersenin talossa.

Peter: Tulkaa juomaan olutta! Tämä ei lopu koskaan. Maahisten kuohuvaa, paksua, makoisaa! Kaikki tänne, täältä riittää jokaiselle!

Eri henkilöitä tulee hatut päässä maistamaan tuopilla olutta, hattu vaihtuu/ hlö vaihtuu, musiikki soi, hälinää. Yleisöllekin viedään tuopeilla olutta maisteltavaksi.

Peter: Piika pikkurainen! Käypä hakemassa kellarista vielä yksi kannullinen maahis-olutta. Täällä tuntuu olevan janoista väkeä liikkeellä! Mutta olutta kyllä riittää, sen saatte uskoa!

Piika lähtee kellariin, nostaa tynnyrin kantta ja kurkistaa sisään.

Piika: Voi kauhistus! Apua! Tynnyrissä on sisiliskoja, rupikonnia ja ...ja...hanskanukkeäärmeitä alkaa kiemurrella esiin. Käärmemusiikkia. Piika lähtee juoksemaan Peterin luo.

Piika: Isäntä! Isäntä! Apua! Käärmeitä, sisiliskoja ja kaikkea iljettävää! En kyllä enää mene kellariin tynnyristä olutta hakemaan.

Isäntä juoksee kellariin ja huomaa tynnyrin kannen olevan auki.

Peter: Et kai sinä vain kurkistanut tynnyriin? Piika nyökkää. Tyhjä, tyhjääkin tyhjempi! Ja sinä piika olet tyhmä, tyhmääkin tyhmempi! Miksi kurkistit tynnyriin? Nyt taika on rauennut! Ei ole enää olutta eikä tule enää pisaraakaan maahisten kuohuvaa, paksua ja makoisaa...nyyhkii.

Piika: Jaa, eihän se tynnyri tyhjä ollut, se oli täynnä...? *Lähtee päätään pudistaen.*
Isäntä istuu surullisena tynnyriin nojaten, hanskakäärmeet roikkuvat reunoilla.

Thórlak lähtee laivaansa tynnyri mukanaan.

Thórlak: Auttavaisuus ei maksa mitään ja siitä tulee kaikille hyvä mieli. Nyt minullakin on lahjaksi saatu taikatynnyri, josta ei ollut loppu, kyllä Norjan kuningas hämmästyy! Nyt kohti Suomea! Viimeinen tehtävä odottaa!

Merimusiikki, myrskyääntä.

Lohikäärme: Myrsky nousee! Nyt on puskettava rohkeasti kohti vaahtopäitä!

Ääniä: Me hukumme! Apua! Meri raivoaa! Kauheaa! Emme selviä!

Thórlak: Myrsky heittelee laivaa! Emme pääse koskaan Suomeen...en koskaan enää näe Ingegerdiä...se olisi ollut viimeinen tehtävä...rauhakin on mennyt...

4. Kohtaus: Myllytonttu

Mylläri touhuu myllyssään, laittaa myllynkiven pyörimään ja laulaa myllärin laulua. Häntä alkaa nukuttaa ja samaan aikaan taustalla näkyy myllytonttu kurkkimassa.

Myllärin laulu

Myllynkivet pyörii ja laulaa,
myllynkivet jauhoja jauhaa.
Myllynkivet pyörii ja laulaa,
mylläri työssään iloisena hyörii!

Olen mylläri aina työssään,
mylly antaa leivän näin!
Ei oo hiiriä, ei oo pulmia.
Maajussit kiitosta antaa.

Myllynkivet pyörii ja laulaa,

myllynkivet jauhoja jauhaa.
Myllynkivet pyörii ja laulaa,
mylläri työssään iloisena hyörii!

Mylläri: On se sentään hyvä, että koko järven alueen maanviljelijät jauhattavat viljansa juuri minun vehnämyllyssä. Työtä riittää, mutta minä olenkin taitava mylläri! Myllynkivi pyörii juuri niin kuin pitää, hyvää jauhoa saadaan taas säkkeihin. Hohhoijaa *haukottelee*.
Tonttu laittaa myllynkiveen vauhtia aina kun mylläri kääntää selkensä.

Mylläri nukahtaa. Tonttu tulee esiin, tarkkailee mylläriä ja sitten pyörivää myllynkiveä.

Tonttu: Olipas taas mukavaa tulla myllyyn. Täällä tuoksuu niin hyvältä, viljalta, syksyltä... tontun nenään sopivalta. Ennen olin tallitontun apulaisena tuolla järven takana eräässä isossa talossa... kyllä minä sielläkin viihdyin, mutta myllytontuksi olen aina halunnut tulla.

Alkaa kuulostella myllynkiven rahinaa.

Tonttu: Nyt pitäisi lisätä viljaa kivien väliin. Mylläri hoi! Voi, nyt hän nukkuu todella sikeästi, mitä minä nyt teen.

Kutittaa mylläriä, hän herää venytellen.

Mylläri: Oij, joi, minun on lisättävä jyviä kivien väliin!

Kaataa säkistä jyviä ja nukahtaa uudelleen.

Tonttu huomaa hiiren säkkien välissä.

Tonttu: Hiiri myllyssä! Menetkös siitä säkkejä nirhimästä!

Hiiri: Voi myllytonttu-kulta! Minulla on niin paljon hiirilapsia, jotka on ruokittava. En minä ota kuin ihan pikkuriikkisen, eihän hiiri-pienokaiset paljoa syö.

Tonttu: Vai pienokaisille sinä jyviä veisit... hmmm... mutta mylläri ei ilahdu, jos säkeissä on reikiä!

Hiiri: Enhän minä nakertanut kuin yhdestä säkistä. Anteeksi, mutta hiirilapsot on ruokittava.

Tonttu: Olet oikeassa, mutta mitä pitäisi tehdä, että mylläri ei suuttuisi ja hiirulaiset saisivat vatsansa täyteen. Jospa minä antaisin sinulle jyviä matkaan, ei tarvitse sitten säkkejä nakertaa.

Tonttu antaa hiirelle nyytin täynnä jyviä. Juuri silloin mylläri herää.

Hiiri livahtaa piiloon, samoin tonttu.

Mylläri: Hoh-hoijaa kylläpä nukuin sikeästi. Myllynkivet pyörivät melkein tyhjinä, nyt on nopeasti lisättävä jyviä, ettei kivet vain lyö kipinää... tuli on vaarallinen kuivassa myllyssä.

Mylläri lisää jyviä ja laulaa lauluaan ja nukahtaa uudelleen.

Tonttu touhuilee taustalla. Musiikkiin jännityskohta. Myllykivi pyörii tyhjänä, alkaa näkyä kipinöitä, vähitellen tulta. Tonttu yrittää herättää mylläriä.

Tonttu: Herää Mylläri, herää! Myllykivet pyörivät tyhjinä! Iskevät kipinää jo! Mylläri!

Mylläri herää ääniin.

Mylläri: Mitä, mitä tapahtuu! Kipinät lyövät jo tulta! Tuli on irti! Äkkiä sammuttamaan!

Mylläri ja tonttu sammuttavat yhdessä tulta ja Thórlak tulee auttamaan myös.

Thórlak: *kauhuissaan:* Tulipalo voi tuhota koko myllyn... ja kaikki vehnäsäkit! Mistä minä sitten saa sitä pohjoista vehnää?! Onnistumiseni riippuu tästä viimeisestä tehtävästä...

Musiikki kiihtyy. Kaikki yrittävät sammuttaa tulta. Vihdoin tuli sammuu.

Mylläri: Tonttu! Minun myllyssäni! Olen kyllä kuullut tarinoita tontuista, ja jopa toivonutkin salaa, että myllyssäni asuisi sellainen...mutta oletkos sinä ihan oikea...?

Tonttu: Pesun kestävä myllytonttu minä olen! Pidän myllystäsi huolta aina silloin kun sinä et voi.

Mylläri: Kylläpä olet neuvokas ja nokkela tonttu! Huomasit heti, että myllynkivet pyörivät tyhjinä. Tulipalo oli lähellä. Kiitos avustasi!

Tonttu: Eipä kestä mylläri-hyvä! Sitä vartenhan myllytontut ovat!

Mylläri: Entäs sitten tämä vieras...

Thórlak: Olen viikinki Islannista!

Mylläri: Viikinki myllyssäni! Apua! Viikingit tuovat mukanaan aina vaikeuksia... pois, mene pois myllystäni!

Thórlak: Rauhoitu mylläri-hyvä! Tulin rauhanomaisissa aikeissa. Minä vain etsin täältä Suomesta maailman pohjoisinta vehnää, sitten näin tämän myllyn, kuulin täältä meteliä ja tulini katsomaan onko joku hätänä. Halusin auttaa tulipalon sammuttamisessa. Mylläri, varmasti sinäkin huomasit, että nokkela ystävä on kultaakin kalliimpi osoittaa tonttua.

Mylläri: Noo, jos asia niin on, niin kiitos sinullekin avustasi! Kyllä apusi tuli tarpeeseen. Hakee säkin. Me myllyn asukkaat haluamme antaa sinulle kiitokseksi säkillisen pohjoista vehnää. Pidä hyvää huolta säkistä, silloin jauhot eivät koskaan lopu! Antaa säkin tontun kanssa.

Thórlak lähtee laivaan säkki mukanaan. Laivaan kiinnitetyissä kilvissä on nyt kaikkien tehtävien symbolikuvat.

Laivassa:

Lohikäärme: Merkillinen säkki sinulla kainalossasi?

Thórlak: Tässä on viimeisen tehtävän tulos, pohjoista vehnää. Ja nyt takaisin Norjaan Ingegerdiä hakemaan!

5. Kohtaus: Jälleen Norjassa

Thórlak purjehtii Norjaan ja kohtaa Ingegerdin.

Thórlak: Tässä olen!

Inge: Sinä tulit vihdoinkin!

Thórlak: Olen tehnyt kaiken, minkä isäsi käski. Nyt minä myös ymmärrän paremmin: yhdessä me olemme vahvoja, meidän on oltava elämässämme myös rohkeita ja sen olen myös oivaltanut, että ystävän neuvot ovat kultaakin kalliimpia!

Inge: Huomaan, että sinä Thórlak, olet oppinut paljon matkasi aikana. Minä olen sinusta ylpeä!

Thórlak: Se on minulle tärkeää, mutta en ole varma hyväksykö isäsi minua, vaikka tehtävät onkin nyt suoritettu? Jos hän ei näitä saavuttamiani asioita hyväksy niin...

Kuningas Olavi saapuu paikalle.

Thórlak: Olen tehnyt kaiken, minkä Te kuningas Olavi, minulle suoritettavaksi annoitte. Teidän kuninkaalliset pukinne syövät nyt maillanne ruohoa. Ja tässä on teille tynnyri, josta olut ei kuunaan loppu! Kas tässä on vehnää, joka kasvoi niin pohjoisessa kuin mahdollista!

Olavi: Jaaha, sinä olet siis tullut takaisin...ja kaikki tehtävät on suoritettu hyvin, näen minä.

Thórlak: Kaikki, mitä käskitte minun tehdä, on tehty! Saanko minä nyt teidän tyttärenne Ingegerdin?

Olavi: Ehkä minun on nyt annettava hänet sinulle, kuten lupasin...mutta ensin... sinun on kysyttävä asiaa tytöltä itseltään.

Thórlak: Ingegerd, rakas lintuseni, tuletko vaimokseni?

Inge: Thórlak, kun näin sinun tulevan laivallasi jo silloin ensimmäisellä kerralla, tiesin heti, että sinä olet minun rakkaani. Kyllä, menen kanssasi naimisiin!

Thórlak: Minä rakastan sinua Ingegerd! Kuningas Olavi, miten on sen rauhan laita? Islantilainen viikinki ja norjalainen prinsessa kuuluvat nyt ikuisesti yhteen...?

Inge: Näkemiin isä! Sinä olet aina tervetullut tervehtimään meitä Islantiin!

Olavi: Rauha vallitkoon maittemme välillä. Näkemiin tyttäreni! Thórlak, pidä hänestä hyvää huolta!

Laulavat laivassa loppulaulun:

Olet mun rakkain,

olet mun armain.

Elämä alkaa

näin käsikkäin!

